«ROME ET LE MONT-CASSIN»: NOUVELLES REMARQUES SUR LES FRESQUES DE L'ÉGLISE INFÉRIEURE DE SAINT-CLÉMENT DE ROME

Hélène Toubert

Cet article reproduit, pour l'essentiel, le texte de la conférence prononcée au cours du symposium tenu à Dumbarton Oaks en 1975 sur le Mont-Cassin.

A ELLE seule, l'expression «Rome et le Mont-Cassin» résume un thème de discussion maintes fois repris par les historiens depuis le début du siècle. C'est alors, en effet, que la thèse d'Emile Bertaux consacrée à l'art en Italie Méridionale présenta le Mont-Cassin comme le centre de diffusion d'une école de peinture active dès le IXe siècle et, après une assez longue éclipse, de nouveau florissante à la fin du XIe siècle, à partir de l'abbatiat de Didier du Mont-Cassin (1058–1087)[1]. Le rayonnement de cette «école bénédictine» de peinture, marquée par l'influence de Byzance d'où Didier avait fait venir des objets et des artistes, atteignit en premier Rome[2]. Ainsi, par l'influence stimulante du Mont-Cassin se trouvait expliquée l'activité des peintres à Rome à l'extrême fin du XIe siècle[3]. Si Emile Bertaux était demeuré prudent quant aux limites géographiques qu'il affectait à l'action des moines cassinésiens, ses successeurs le furent moins. Bientôt, on en vint à qualifier de bénédictine l'ensemble de la peinture romane en Occident[4]. D'où la fabrication par les historiens d'un véritable mythe historiographique, qui fut dénoncé avec verve par Géza de Francovich dans une conférence prononcée à Spolète en 1954 et développée dans les Actes de cette Semaine[5]. Il lui fut aisé de montrer les excès d'un tel credo. Il suffit en effet de présenter côte à côte une fresque de Sant'Angelo in Formis, appelé toujours en ces circonstances à la rescousse pour pallier la perte des fresques du Mont-Cassin lui-même, et une fresque quelconque de Rome ou de ses environs pour constater qu'aucun rapprochement n'est possible. Du coup, on semble être passé d'un extrême à l'autre. Avant 1954, le Mont-Cassin se trouvait à la tête d'un domaine artistique qui se confondait volontiers pour certains auteurs avec l'Europe entière; après 1954, le foyer d'art de Didier se trouvait replié à l'intérieur de l'enceinte de son monastère, produisant timidement quelques rejets dans la Campanie avoisinante,

[1] E. Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale* (Paris, 1903). Faisant suite à la réédition de cet ouvrage (Rome, 1970), signalons la parution prochaine d'un volume de mise à jour de l'œuvre d'E. Bertaux, réalisé grâce à la collaboration de l'Ecole Française de Rome et de l'Université de Bari, sous la direction du Prof. A. Prandi.

[2] Nous nous bornons à citer ici l'article classique de H. Bloch, «Monte Cassino, Byzantium, and the West in the Earlier Middle Ages», *DOP*, 3 (1946), 165–224.

[3] L'idée fut reprise par J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert* (Friburg-en-Br., 1917), II, 1198–1205. De même, G. Ladner, «Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert», *JbKSWien* (1931), 33–160.

[4] Cette opinion fut exprimée dans de nombreux ouvrages. Citons, parmi les auteurs qui l'ont particulièrement soutenue, R. Van Marle, *Le scuole della pittura italiana*, I (La Haye et Milan, 1932–34), 25; L. Coletti, «Benedettina, Arte», dans *EC*, II (Cité du Vatican, 1949), col. 1225–32; W. Anthony, *Romanesque Frescoes* (Princeton, 1951), 90. — On peut trouver un état de cette question dans J. Wettstein, *Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie* (Genève, 1960), 8 sqq., et dans F. Bologna, *Les origines de la peinture italienne* (Paris, 1963), 24 sqq.

Une étude historiographique plus détaillée en a été donnée par E. B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, II,1 (Florence, 1955), 27 sqq. Cf. aussi A. Pantoni, «Opinioni, valutazioni critiche e dati di fatto sull'arte benedettina in Italia», *Benedictina*, 13 (1959), 111–58; et E. Carli, «Affreschi benedettini del XIII° secolo in Abruzzo», *Le Arti*, 1 (1938–39), 442–63.

[5] G. de Francovich, «I problemi della pittura e della scultura preromanica», *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 6–13 avril 1954, vol. II (Spolète, 1955), 355–519, esp. 475 sqq.

mais rien au delà et surtout pas à Rome, où la peinture se serait développée sur des bases byzantinisantes analogues, mais indépendamment de toute action du Mont-Cassin. En somme, dans l'état actuel de la question, pour la plupart des auteurs, nous aurions affaire non plus à deux centres artistiques en rapport l'un avec l'autre, mais à deux cellules isolées et poursuivant parallèlement mais séparément leur évolution[6].

Loin de moi l'idée de redonner vie à l'école bénédictine de peinture, bel et bien enterrée. Loin de moi aussi celle d'essayer de prouver l'indémontrable, c'est-à-dire que la peinture romaine des XIe–XIIe siècles serait entièrement dérivée de la peinture cassinésienne. Je crois pourtant qu'il vaut la peine de revenir sur le problème des rapports entre Rome et le Mont-Cassin, à la fois parce qu'il met en jeu l'idée que l'on se fait des possibilités de rayonnement à l'extérieur du centre d'art de l'abbaye au moment le plus prestigieux de son histoire, parce que la réponse peut éclairer quelques aspects de l'action de la Papauté au temps de la Réforme grégorienne, et, enfin, parce que des recherches récentes nous y invitent.

Ces recherches mettent l'église de Saint-Clément au cœur même de la question. Il y a déjà une vingtaine d'années, dans l'article où ils nous révélèrent que Léon d'Ostie était l'auteur de la Légende Italique où se lit le récit de la Translation des reliques de Saint-Clément à Rome, Paul Meyvaert et Paul Devos souhaitaient une étude sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément qui représentent cette translation[7]. D'autre part, j'avais eu l'occasion, en étudiant la mosaïque d'abside de l'église supérieure de Saint-Clément, de poser le problème de ses rapports avec l'art de la mosaïque pratiqué au Mont-Cassin. Il m'était alors apparu, pour diverses raisons, que le Mont-Cassin devait avoir été impliqué dans la conception de la mosaïque[8]. Le Prof. Ernst Kitzinger en démontra de son côté avec succès la dépendance à l'occasion de son étude sur la mosaïque de la cathédrale de Salerne[9]. En somme, après vingt ans de discrédit, la théorie d'une influence de l'art du Mont-Cassin sur la peinture romaine se retrouve à l'ordre du jour à propos des fresques et mosaïque de l'église de Saint-Clément. Pour la mosaïque, la belle démonstration d'Ernst Kitzinger est claire. Le problème est maintenant de savoir si déjà, une bonne vingtaine d'années avant la mosaïque, les fresques ne sont pas susceptibles de révéler une pareille influence.

Ces fresques sont connues depuis plus d'un siècle. En 1857, le Père Mullooly découvrait, sous l'actuelle basilique de Saint-Clément, une basilique constantinienne comblée de matériel de remblai[10]. Dans les années suivantes, le dégage-

[6] G. Matthiae, *Pittura romana del medioevo*, II (Rome, 1966), 66 sqq.; Bologna, *op. cit.*, 50 sqq.; O. Demus, *La peinture murale romane* (Paris, 1970), 32–52, et *idem*, *Byzantine Art and the West* (Londres, 1970), 107–8.

[7] P. Meyvaert et P. Devos, «Trois énigmes cyrillo-méthodiennes de la ‹Légende Italique› résolues grâce à un document inédit», *AnalBoll*, 73 (1955), 415 note 5.

[8] H. Toubert, «Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle», *CahArch*, 20 (1970), 152 sqq.

[9] E. Kitzinger, «The First Mosaic Decoration of Salerno Cathedral», *JÖBG*, 21 (1972), 149–62.

[10] J. Mullooly, *A Brief Notice of the Ancient Paintings Found in the Subterranean Basilica of San Clemente* (Rome, 1866); *idem*, *S. Clemente Pope and Martyr and His Basilica in Rome* (Rome, 1869).

ment de cette masse de terre et de fragments divers progressa et les murs de l'antique basilique furent peu à peu dégagés, portant encore dans les endroits les mieux protégés des fresques nombreuses. La lecture du *Bullettino* de G. B. De Rossi, qui tenait au courant ses lecteurs presqu'au jour le jour de ces découvertes, nous fait revivre l'enthousiasme qui accompagnait cette féconde campagne de fouilles[11]. Les fresques, de dates diverses, se révélèrent toutes d'un grand intérêt. Parmi elles, quatre panneaux apparurent tout de suite constituer un ensemble homogène, vite daté de la fin du XI[e] siècle. Trois d'entre eux traitent des miracles et des reliques de saint Clément, le quatrième représente les derniers épisodes de la vie de saint Alexis. Ces fresques furent vite considérées comme des témoignages d'une qualité remarquable sur l'art de la peinture romane occidentale. Ce jugement demeure encore courant de nos jours. La valeur historique de ces fresques est indiscutée. On y observe des traits de style, des types d'architecture, des motifs décoratifs qui se retrouvent également dans d'autres ensembles peints du Latium à la fin du XI[e] siècle et au début du XII[e] siècle. D'où l'importance des discussions sur la date des fresques de Saint-Clément. Leurs auteurs peuvent apparaître comme des chefs de file; les fresques, comme les prototypes d'une école romaine de peinture. Les études précédentes se sont donc surtout efforcées d'établir des comparaisons stylistiques avec les autres fresques de Rome et de sa région[12]. Mon propos n'est pas de reprendre aujourd'hui cet argument. Je préfère me placer à des points de vue qui ont été négligés jusqu'ici. L'étude iconographique des fresques, en particulier, a été seulement effleurée. Mais surtout de nouvelles observations d'ordre formel peuvent être faites, qui conduisent à des conclusions précises et fermes sur la question controversée des rapports entre Rome et le Mont-Cassin à cette époque.

La datation des fresques

Les fresques sont donc situées dans l'église inférieure. Les quatre panneaux furent peints sur des murs ajoutés à la structure originelle de l'église du IV[e] siècle pour la consolider[13]. Les scènes de la Vie d'Alexis et de la Messe de saint Clément ornent de larges piliers qui englobent chacun une colonne gauche de la nef tandis que les deux autres panneaux, représentant le Miracle de l'Enfant de Chersonèse et la Translation des Reliques, ont été peints sur des murs érigés pour fermer les entrecolonnements du narthex. Au-dessus de la Vie de saint Alexis, une représentation du Christ en trône entre les archanges Michel et Gabriel et les saints Clément et Nicolas est coupée à mi-hauteur, de même que la scène de la Consécration de saint Clément évêque par saint Pierre, au-dessus de la Messe de saint Clément. De plus, sur les faces latérales des piliers, sont

[11] G. B. De Rossi, «Del sepolcro di S. Cirillo nella basilica di San Clemente», *BACr*, 1 (1863), 9–14; *idem*, «Le pitture scoperte in S. Clemente», *ibid.*, 2 (1864), 1–5.

[12] La bibliographie en est commodément rassemblée par Garrison, *Studies*, I,1 (Florence, 1953), 1–9; I,2 (1953), 33–36; II,4 (1956), 173–79; III,2 (1957), 113–18; IV,2 (1961), 211–16. Rappelons simplement ici les études de Wilpert, *Mosaiken*, II, 535–47; Ladner, «Die italienische Malerei», 61–69; C. Cecchelli, *San Clemente* (Rome, 1930). Récemment, Matthiae, *Pittura*, II, 24 sq.

[13] Fr. Deichmann, «Zur Datierung der Unterkirche von San Clemente in Rom», *RM*, 58 (1943), 151–56.

représentés des saints difficilement visibles: saint Daniel et saint Antoninus sur le pilier de saint Clément; saint Egidius et saint Blasius sur les faces latérales de celui de saint Alexis.

Dater ces murs revient évidemment à poser un *terminus post quem* pour les fresques. L'examen de leur appareil permet, d'après E. Junyent et R. Krautheimer, de les dater du XIe siècle[14]. Une étude sur place, menée ensemble par E. B. Garrison et R. Krautheimer en 1951, avec le souci d'essayer de préciser la date des murs en vue d'une datation plus fine des fresques, a conduit R. Krautheimer à confirmer et à resserrer à la fin du XIe siècle la datation qu'il avait proposée quelque quinze ans plus tôt[15]. Les lits de briques ne respectent pas un alignement horizontal régulier; le mortier est d'une épaisseur inégale; il a été étalé par plaques sur la surface du mur pour masquer ces irrégularités et des lignes horizontales furent ensuite gravées pour suggérer la régularité factice de l'appareil. Par tous ces traits, le mur de support des fresques appartient à un type de construction qui est caractérisque à Rome de la fin du XIe siècle.

On est alors conduit à se poser la question de savoir pourquoi fut ressentie à cette époque la nécessité de procéder à la restauration de la basilique. L'histoire fournit peut-être une raison précise. En 1084, en effet, Robert Guiscard entra dans la Ville et ses troupes ravagèrent le quartier compris entre la basilique du Latran et le Capitole[16]. G. B. De Rossi estimait déjà que l'amoncellement des décombres avait dû exercer une pression inquiétante sur les murs de la basilique et exiger leur renforcement[17]. Sans avoir été touchée directement par les destructions et l'incendie allumé par les troupes, l'église avait pu être ébranlée. On notera cependant que l'état de vétusté dans lequel devait se trouver à la fin du XIe siècle la vieille bâtisse du IVe siècle, déjà partiellement restaurée au IXe, était à lui seul, même avant 1084, une raison suffisante pour que des piliers de soutien se fussent avérés nécessaires. En reléguant dans le domaine des simples possibilités le rôle de l'incursion, il ne nous paraît pas que l'on puisse prendre en compte d'une façon décisive la date de 1084 comme *terminus post quem* pour les fresques. Nous devons nous en tenir à la datation plus générale fournie par l'examen du mur, c'est-à-dire la fin du XIe siècle.

Quant au *terminus ante*, il se situe évidemment au plus tard au moment de la construction de l'église supérieure. Car les restaurations de la basilique constantinienne s'étant sans doute révélées insuffisantes, l'exigence d'une con-

[14] E. Junyent, «La primitiva basilica di S. Clemente e le costruzioni antiche circostanti», *RACr*, 5 (1928), 270; et *idem*, *Il titolo di S. Clemente in Roma* (Rome, 1932), 162. R. Krautheimer, *Corpus basilicarum christianarum Romae*, I (Cité du Vatican, 1937), 131.

[15] Garrison, *Studies*, I,1, p. 4.

[16] Sur les dévastations de Robert Guiscard, cf. R. Valentini et G. Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, II (Rome, 1942), 333, note 4.

[17] G. B. De Rossi, «I monumenti scoperti sotto la basilica di S. Clementi studiati nella loro successione stratigrafica e cronologica», *BACr*, 2e sér., 1 (1870), 140. Certains auteurs, dont M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, 3e éd., I (Rome, 1942), 167, ont pensé que l'église inférieure avait été détruite complètement par Robert Guiscard et dataient les fresques d'avant 1084. Cette opinion n'est plus admise, cf. la bibliographie recensée par Garrison, cité ci-dessus note 12.

struction nouvelle s'imposa. L'église primitive fut alors abandonnée et entièrement comblée pour servir de fondation à la nouvelle construction[18]. Nous ne pouvons savoir quand débutèrent les travaux. Nous connaissons cependant grâce à des inscriptions le nom du personnage, Anastase, qui en prit l'initiative. La première se lit sur le trône épiscopal situé dans l'abside de l'église supérieure et intéresse, comme le remarqua justement G. B. De Rossi, la basilique et non pas seulement le trône qui porte l'inscription[19]. Une autre inscription maintenant perdue vient le confirmer. Elle se lisait jadis sur la tombe d'Anastase placée sous le portique de la basilique[20]. Une troisième inscription vient toutefois préciser et limiter la part jouée par Anastase dans cette reconstruction. Il mourut avant l'achèvement des travaux qui furent menés à bien par un certain Petrus, comme nous l'apprend l'épitaphe de ce dernier retrouvée à la fin du siècle dernier[21]. Le personnage important reste pour nous Anastase. La première mention de son nom apparaît au bas d'une bulle de Pascal II, datée de 1102[22]. Mais il est très probable qu'il devint cardinal-prêtre de Saint-Clément quelques années auparavant, lorsque Pascal II (Ranerius), lui-même titulaire du titre de Saint-Clément, accéda en 1099 au siège pontifical et désigna alors Anastase comme son remplaçant[23]. C'est donc à partir de 1099–1102 que l'on peut situer, au plus tôt, la décision de bâtir. Anastase, comme nous venons de le voir, mourut avant la fin des travaux. La dernière souscription que nous ayons conservée de lui se lit au bas d'une bulle d'Honorius II, datée de 1125, et la première souscription de son successeur au titre de Saint-Clément, le cardinal Ubertus, se trouve sur une bulle du 28 mars 1126[24]. Les débuts de la

[18] De Rossi, «I monumenti», 137, qui a suivi les fouilles en étroite collaboration avec J. Mullooly, insiste bien sur le fait que les deux basiliques superposées n'ont jamais coexisté et que la basilique inférieure n'a jamais joué le rôle d'hypogée de l'autre. Tout le volume de l'église inférieure fut comblé de débris pour permettre la pose du pavement de la basilique supérieure. Elle devint donc inaccessible.

[19] ANASTASIUS PRESBITER CARDINALIS HUJUS TITULI HOC OPUS COEPIT ET PERFECIT. G. B. de Rossi, *Musaici cristiani delle chiese di Roma anteriori al secolo XV* (Rome, 1872). Cecchelli, *San Clemente*, 179.

[20] IS SANCTE PATER CLEMENS TUA TEMPLA NOVAVIT / CUIUS IN HOC TUMULO PULVIS ET UMBRA JACENT / MORIBUS EGREGIIS, ET VITA PRESBYTER URBIS / FULSIT ANASTASIUS NOMINE DICTUS ERAT ..., cf. Cecchelli, *San Clemente*, 179. Sur la transmission de cette inscription, cf. Garrison, *Studies*, I,1, p. 5–6.

[21] HOC PETRUS TUMULO CLAUDITUR IN DOMINO / CEPIT ANASTASIUS QUE CERNIS TEMPLA CLEMENTIS / ET MORIENS CURAM DETULIT HUIUS OPERIS / QUE QUIA FINIVIT POST VITE FUNERA VIVIT / CUI DUM VIVEBAT SUBDITUS ORBIS ERAT / POST MORTEM CARNIS DABITUR TIBI GLORIA CARNIS / SANCTIS INDICIS VIVIFICANTE DEO.

G. Gatti, «Di un nuovo monumento epigrafico relativo alla basilica di S. Clemente», *BullComm* (1889), 467–74, identifie PETRUS avec le cardinal Pietro Pisano. Il est suivi par Armellini, *Le chiese di Roma*, 168–70. La consécration de l'église aurait eu lieu le 26 mai 1128, selon une mention portée sur un psautier conservé à la Bibliothèque Vaticane, signalé à la suite de M. Lonigo par Armellini dans la lère édition de son ouvrage, *op. cit.*, 195: *Anno MCXXVIII dedicatio ecclesiae s. Clementis.* Garrison a retrouvé ce psautier (MS S. Pietro D. 156). Cependant, le psautier étant à l'usage de Tivoli, la date de consécration s'applique probablement à Saint-Clément de Tivoli, comme l'a suggéré R. Weber dans la *Revue du Moyen Age latin*, 10 (1954), 304. Cf. aussi L. Boyle, «The Date of the Consecration of the Basilica of San Clemente, Rome», *AFP*, 30 (1960), 417–27. Garrison, tout en apportant les corrections nécessaires, maintient cependant la date de 1128 pour la consécration de l'église supérieure, *Studies*, III,2, p. 115–17, et IV,2, p. 211–16.

[22] H. W. Klewitz, *Reformpapsttum und Kardinalkolleg* (Darmstadt, 1957), 128.

[23] *Ibid.*, 71–75.

[24] *Ibid.*, 128, 224.

construction—et donc le *terminus ante quem* pour nos fresques—sont à placer, par conséquent, entre 1099–1102 et 1125–1126; plus près cependant de 1099–1102 si l'on se rappelle que l'inscription du trône épiscopal célèbre l'œuvre de reconstruction—COEPIT ET PERFECIT—d'Anastase, inachevée certes mais déjà sans doute bien avancée à sa mort. Les données relatives à l'histoire de l'édifice ne permettent pas de préciser davantage. Il nous revient donc de rechercher à travers l'étude des fresques elles-mêmes d'autres facteurs historiques et artistiques susceptibles de nous permettre de mieux serrer leur chronologie.

ETUDE ICONOGRAPHIQUE DES FRESQUES

Bien qu'elles aient été souvent décrites, il ne nous paraît pas inutile de procéder à une nouvelle description des fresques. En la conduisant avec le double souci de préciser les relations entre ces scènes hagiographiques et les textes qu'elles illustrent et celui de relever, quand cela est possible, les schémas iconographiques qui ont servi à mettre au point cette illustration, nous pourrons apporter des éléments neufs à leur compréhension.

SCÈNES DE LA VIE D'ALEXIS

La fresque représente les épisodes principaux de la fin de la vie d'Alexis, l'homme de Dieu qui s'enfuit de la riche maison paternelle au soir de ses noces pour aller vivre comme un pauvre à Edesse (fig. 1)[25]. Après de longues années et quelques péripéties, il se retrouva à Rome. On le voit, à gauche sur la fresque, lors de la rencontre avec son père Eufimianus représenté à cheval entouré de jeunes chevaliers richement vêtus. Cette représentation fait écho à la description qu'en donne le début de la *Vita*: *Eufimianus dives valde et primus in palatio Imperatoris. Erant ei tria milia pueri qui zonis cingebantur aureis et sericis induebantur vestimentis*.... Eufimianus, sans reconnaître le mendiant, accepta de l'héberger sous son toit[26]. Après avoir vécu dix-sept ans sous un escalier dans la maison paternelle—épisode qui n'est pas représenté ici, alors qu'il devint au Bas Moyen Age un schéma courant dans l'iconographie du saint[27]—Alexis, sentant sa fin proche, rédigea l'histoire de sa vie dans laquelle il révélait son identité. Alors, au cours d'un office religieux que les textes placent tantôt à Saint-Pierre, tantôt à Saint-Boniface-et-Alexis sur l'Aventin, tantôt *in sanctuario* sans plus de précision, une voix céleste avertit les fidèles de la présence à Rome d'un saint homme et finit par leur préciser

[25] La version latine la plus répandue de la *Vita* en Occident fut celle des *ActaSS*, *17 iul.* (*BHL*, n° 286 = a). De la riche bibliographie qui a fleuri autour de la Vie d'Alexis, citons seulement les dernières études parues qui renvoient à la bibliographie antérieure, L. Gnädinger, *Eremitica. Studien zur altfranzösischen Heiligenvita des 12. und 13. Jahrhunderts* (Tübingen, 1972), et C. E. Stebbins, «Les origines de la légende de saint Alexis», *RBPhH*, 57, n° 3 (1973), 497–507.

[26] L'inscription sous la fresque dit: NON PATER AGNOSCIT MISERERI Q(ui) SIBI POSCIT.

[27] K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*. II, *Ikonographie der Heiligen* (Friburg-en-Br., 1926), 47; H. Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I (Vienne, 1959), 86–88; G. Kaftal, *Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting* (Florence, 1965), 39; Alexius von Edessa: *LChrI*, I, col. 90–95.

qu'il demeurait chez Euphémien[28]. Empereurs et pape se rendirent sur le champ dans la demeure de celui-ci. Sur la fresque, le pape est représenté au moment où il réussit à prendre de la main du saint le rouleau écrit avant de mourir et qu'Euphémien avait en vain tenté de retirer lui-même des mains du défunt[29]. A la lecture du rouleau, l'identification du mendiant comme le fils de la maison déclencha une violente scène de désespoir du père, de la mère et de l'épouse, représentés ici à droite.

Trois moments principaux se succèdent donc, groupés en une séquence à l'intérieur du même cadre: la rencontre entre le saint et son père, l'intervention du pape pour prendre le rouleau des mains du saint, la scène de désespoir de la famille. Leur représentation comporte des détails également décrits dans les textes mais que le fresquiste, dans sa séquence, n'a pas placés à l'instant convenable dans le déroulement de l'histoire. Ainsi sur la fresque, une femme assiste de sa fenêtre à l'arrivée du saint. D'après les textes, la mère et l'épouse se mirent à la fenêtre durant une phase postérieure du récit, lorsqu'Euphémien revint en hâte de l'église pour accueillir dignement les empereurs et le pape. Les deux femmes s'interrogeaient alors sur l'agitation née dans la maison[30]. D'autre part, sur le rouleau déplié que le pape tient aux pieds de la couche mortuaire d'Alexis, le texte inscrit est celui qui correspond à la citation de Matthieu (IV, 11–28), *Venite ad me omnes qui laboratis*, proclamé par la voix la première fois qu'elle retentit aux oreilles des fidèles[31]. Enfin, le pape est désigné comme Bonifacius alors qu'il ne porte jamais ce nom dans aucune vie connue d'Alexis. Il est appelé Marcien dans les Vies grecques et Innocent dans les Vies latines. Sans aucun doute, le pape est ainsi désigné à la suite d'une confusion avec le nom de l'église Saint-Boniface, centre du développement du culte du saint à Rome, réputée proche de la maison d'Euphémien, comme la fresque le montre d'ailleurs en juxtaposant la maison où apparaît la femme et l'église. Ces confusions révèlent que l'artiste a disposé d'un cycle iconographique détaillé qu'il a cherché à condenser. Son modèle situait la scène des funérailles à Saint-Boniface, ce qui explique la confusion faite sur le nom du pape inscrit suivant une graphie abrégée—B. PHATIUS—qui traduit une lecture peut-être difficile du modèle. Il est possible qu'un cycle de fresques décrivant la vie du saint ait existé dans l'église romaine de Saint-Boniface. C'est là en effet que s'installa, en 977, le métropolitain grec de Damas, Serge, qui s'activa à développer le culte d'Alexis à Rome[32]. Malheureusement la documentation qui

[28] Sur la tradition textuelle du thème de la voix dans l'église, M. Rösler, *Die Fassungen der Alexius-Legende mit besonderer Berücksichtigung der Mittelenglischen Versionen*, Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, XXI (Vienne et Leipzig, 1905), 64–67.

[29] PAPA TENET CARTA(m) VITA (m) QUE NUNTIAT ARTAM indique la seconde moitié de l'inscription sous la fresque, cf. Cecchelli, *San Clemente*, 173.

[30] Rösler, *Die Fassungen*, 68.

[31] Le texte n'est plus lisible à présent. Il l'était nettement lors de la découverte des fresques et a été reproduit sur les relevés de C. Ewig, cf. Wilpert, *Mosaiken*, IV, pl. 242; Cecchelli, *San Clemente*, 173.

[32] L. Duchesne, «Notes sur la topographie de Rome au Moyen Age», *MélRome*, 10 (1890), 225ff., 241. Cf. aussi *idem*, «Note sur la date de la légende grecque de S. Alexis», *AnalBoll*, 19 (1900), 254–56. — Les fresques que l'on devine malaisément dans la crypte de l'église de l'Aventin représentaient essentiellement des portraits de saints et de donateurs; elles sont devenues presque illisibles. Cf., à leur propos, H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes* (Münich, 1962), 28.

nous a été conservée ne permet pas de situer cette fresque par rapport à une tradition iconographique de la vie d'Alexis. En fait, pour cette époque nous en conservons peu d'images. Le début de son histoire est représenté uniquement dans le Psautier de Saint-Albans étudié par Otto Pächt[33]. Nous sommes à peine plus riches pour la fin de son existence. La miniature grecque du Ménologe de Moscou, datée vers 1054, nous montre la scène où l'empereur, qui dans le texte grec tient le beau rôle, se penche derrière le lit pour retirer le rouleau des mains du saint; le père, aux pieds du lit se tire la barbe; deux figures sont à la tête du lit, un thuriféraire et un jeune homme (fig. 2)[34]. L'image du Passionnaire de Stuttgart reprend ce schéma de composition qui rassemble les deux moments successifs de l'histoire, mais l'adapte au récit occidental: c'est le pape qui se tient derrière le lit et prend le rouleau des mains du saint, tandis que les deux figures à la tête de la couche sont le père et la mère éplorés et que la figure isolée au pied du lit est ici nettement un jeune clerc, Aethius, qui, dans la légende, fait à haute voix la lecture du rouleau (fig. 3)[35]. A Saint-Clément, la fresque distingue les deux moments fondus sur les miniatures. Ainsi une importance particulière est-elle accordée à la scène des lamentations. Elle est la seule à représenter aussi, en plus du père et de la mère, l'épouse qui se jette sur le corps de son époux. La connaissance de schémas iconographiques qui montrent une femme embrassant un défunt (ainsi le type iconographique de la Pietà) a pu suffire à suggérer au fresquiste cette représentation d'une douleur féminine[36]. Mais il est aussi très possible qu'un texte ait été à l'origine du choix de ce schéma. La plupart des textes, il est vrai, décrivent plus brièvement le chagrin de l'épouse après celui des parents et ne spécifient pas qu'elle se jette sur la couche mortuaire[37]. Cependant, des manuscrits du Mont-Cassin datés du XIe siècle, qui nous transmettent une version propre au Mont-Cassin, précisent le fait[38]. Ce texte du Mont-Cassin paraît particulièrement concordant avec la scène finale: *Eufimianus... coepitque canos capitis sui evellere.... Mater vero... scidit vestimenta sua et coma dissoluta erectis in caelum oculis, ungulis scindebat laxas quas suxerat mammas.... Sponsa eius venit ad eum... et cum lacrimabili voce iactavit se super sanctum corpus....* Remarquons aussi une autre con-

[33] O. Pächt, C. R. Dodwell, F. Wormald, *The St. Albans Psalter (Albani Psalter)* (Londres, 1960), 139–40.

[34] D. K. Tréneff, *Miniatures du Ménologe grec du XIe siècle n° 183 de la Bibliothèque synodale de Moscou* (Moscou, 1911), pl. IX, fig. 43; S. Der Nersessian, «Le Ménologe de Moscou, gr. 183», dans *Byzance, Slaves du Sud et l'Ancienne Russie, Europe Occidentale, Art et Civilisation, Recueil d'articles offert à V. N. Lazarev à l'occasion de son 75e anniversaire* (Moscou, 1973), 106. Je remercie très vivement Melle. Der Nersessian pour m'avoir aimablement communiqué les photos des miniatures de ce manuscrit.

[35] A. Boeckler, *Das Stuttgarter Passionale* (Augsburg, 1923), 14, fig. 129. Une autre image de la mort de saint Alexis nous est procurée par le martyrologe de Zwiefalten (*ca.* 1147), Stuttgart Landesbibliothek Cod. hist., fol. 415, décrite par K. Löffler, *Schwäbische Buchmalerei* (Augsburg, 1928), 51–52.

[36] Pour l'iconographie de la Pietà, Aurenhammer, *Lexikon*, I, *s.v.* «Beweinung Christi», 357–74; *LChrI*, I, col. 278–82.

[37] Rösler, *Die Fassungen*.

[38] «Vita Sancti Alexii confessoris ad codices casinenses exacta», *Miscellanea cassinese*, I (1897), 10–17; Pächt *et al.*, *The St. Albans Psalter*, 133 sqq., a montré l'influence de la tradition de la version du Mont-Cassin sur la tradition anglaise de la légende. Un autre exemple de cette attitude de l'épouse est signalée d'après L. Surius, *De probatis sanctorum historiis* (Cologne, 1579), par H. F. Massmann, *Sanct Alexius Leben*, Bibliothek der gesammten deutschen National-Literatur (Quedlinburg, 1843), 175: *Sponsa vero lugubrio veste induta currens procidit super venerandum sponsi sui corpus.*

vergence importante avec le texte cassinésien. Aussi bien la fresque que le texte désignent le père d'Alexis sous le nom d'EUFIMIANUS, qui est une graphie rare, moins fréquente en tout cas que EUFEMIANUS ou EUPHEMIANUS[39]. Ces rencontres entre la fresque et le texte cassinésien ne nous permettent pas cependant de tirer de conclusion précise à propos d'une dépendance éventuelle de l'une par rapport à l'autre. Il est très probable en revanche que le fresquiste ait eu pour modèle un cycle détaillé de miniatures. Nous avons déjà relevé les deux procédés qui le suggèrent: d'une part le fait de condenser des événements d'importance secondaire, ce qui entraîne des confusions dans l'ordre du récit; de l'autre, le respect du découpage détaillé pour les phases finales les plus émouvantes. Enfin, l'erreur caractéristique sur le nom du pape, qui provient de la copie directe d'une image alors que la lecture du texte l'aurait évitée. Le fresquiste a donc disposé d'une *Vita* abondamment illustrée, comme le fut à cette époque le manuscrit cassinésien de la Vie de saint Benoît conservé à la Bibliothèque Vaticane. Cette illustration était également marquée par l'influence de modèles byzantins. C'est ainsi que la composition de la scène du pape reproduit un schéma byzantin tel qu'on peut le voir, par exemple, à Ohrid dans la représentation de la Vision de saint Jean Chrysostome (fig. 4)[40]. Des motifs comme celui de l'arbre sortant, en biais, de l'intérieur de la demeure d'Eufimianus ou le dessin du cheval, sont également repris de modèles byzantins[41].

L'existence d'un cycle de miniatures ou peut-être d'un «cartellone» montré au public au cours du chant du poème, comme l'a suggéré Otto Pächt, témoigne de la popularité vite acquise par cette légende[42]. Saint Alexis, à cette époque, incarnait le type idéal du moine, dans sa volonté de pauvreté et de pureté et dans l'abandon, pour l'amour de Dieu, de tout lien terrestre[43]. Mais, en outre, la légende fournissait l'occasion, dans une église romaine, de représenter le pape, successeur de Pierre et de Clément figurés sur la fresque voisine, comme intermédiaire obligé entre le saint et les fidèles.

MESSE DE SAINT CLÉMENT ET ÉPISODE DE SISINNIUS

La fresque illustre le passage de la Passion romaine où nous est raconté comment Sisinnius, grand personnage ami de l'empereur Néron, curieux et

[39] Rösler, *Die Fassungen*, 36, signale seulement dans les manuscrits latins la graphie Euphemianus, puis Eufemianus. Outre les manuscrits du Mont-Cassin cités ci-dessus, on pourrait en citer d'autres qui portent Eufimianus, ainsi le MS Milan, Bibl. Ambros. B 49 inf. Cf. aussi Fimianus sur le manuscrit étudié par L. Vàzques de Parga, «¿La màs antigua redaccion latina de la legenda de San Alejo?», *Revista de Bibliografia nacional*, 2 (1941), 245–58. Cette graphie reste toutefois rare à observer.

[40] R. Hamann Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert* (Giessen, 1963), fig. 24.

[41] Pour le motif de l'arbre, par exemple, Tréneff, *Miniatures*, pl. VIII, fig. 37.

[42] Pächt *et al.*, *The St. Albans Psalter*, 140.

[43] H. Lausberg, «Kann dem altfranzösischen Alexiuslied ein Bilderzyklus zugrunde liegen?», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 195 (1958), 141, qui le définit comme «Mönchs-Exempel-Figur». Cf. récemment Gnädinger, *Eremitica* (ci-dessus, note 25). On peut rappeler à ce sujet que Pierre Damien, qui a consacré un sermon à saint Alexis (*Sermo de S. Alexio confessore*, PL, 144, col. 652–60), le considère comme un martyr et a vécu lui-même un épisode qui évoque, d'une certaine manière, la vie exemplaire d'Alexis: passant une nuit devant la maison familiale, il résista à la tentation d'y entrer et se priva, lui et les siens, de la douceur des retrouvailles, J. Leclercq, *Saint Pierre Damien, ermite et homme d'église* (Rome, 1960), 19.

jaloux en voyant sa femme Theodora quitter leur demeure, la suivit à son insu et entra dans la salle où officiait saint Clément (fig. 5)[44]. Mais, dès le début de la cérémonie, Sisinnius devint subitement sourd et aveugle. L'image nous montre le moment précis où Sisinnius, guidé par ses esclaves, cherchant à tâtons la porte, se heurta à Theodora—*dum girando in errorem convertuntur ad dominam suam*. Grâce aux prières de sa femme, il put réussir à gagner la sortie.

La phase successive du récit nous est décrite dans la fresque peinte au-dessous, sur le socle. Saint Clément s'étant rendu dans la maison de Sisinnius pour le convertir, ce dernier, encore endurci par la fureur et l'orgueil, donna à ses esclaves l'ordre d'arrêter le saint. Mais ceux-ci, les yeux abusés, n'enchaînèrent qu'une colonne. Des inscriptions qui accompagnent la scène l'une—*Duritia cordis tui saxa trahere meruisti*—est copiée littéralement du texte de la Passion; l'autre est en langue vulgaire et offre un des premiers exemples de l'italien naissant[45].

Cependant, en plus de la valeur narrative d'une anecdote, la fresque présente l'intérêt de développer, à l'occasion de ce récit, la représentation liturgique de certains moments de la Messe. L'image concerne d'abord l'instant où, calice et patène étant déjà posés sur l'autel, le célébrant appelle les fidèles à la prière par le DOMINUS VOBISCUM inscrit sur le livre ouvert devant lui, en tenant le manipule et en étendant les bras suivant le geste liturgiquement défini de l'orant[46]. A gauche de saint Clément est représentée la procession d'offertoire qui se dirige vers l'autel suivant l'ordre prévu par la liturgie, homme et femmes en tête suivis par les prêtres et diacres, l'un de ceux-ci balançant l'encensoir[47]. Le nom du personnage masculin est inscrit à son côté, BENO. Lui et sa femme sont les donateurs de la fresque, comme l'indique une inscription[48]. Ils portent tous deux, sur leurs mains voilées, des offrandes constituées par des anneaux de cire[49]. La procession d'offertoire est donc précisément représentée à gauche

[44] *BHL*, I, 278–79; B. Mombritius, *Sanctuarium seu Vitae Sanctorum, novam hanc editionem curaverunt duo monachi Solesmenses*, I (Paris, 1910), 341; *Bibliotheca Sanctorum*, IV (Rome, 1964), 38–47; *Vies des Saints par les R. P. Bénédictins de Paris, Novembre* (Paris, 1954), 768 sqq.

[45] Leur caractère trivial a souvent été relevé: *Fili dele pute, traite, Gosmari, Albertel, traite. Falite dereto colo palo, Carvoncelle*, cf. A. Monteverdi, «L'iscrizione volgare di San Clemente», *Studi romanzi*, 24 (1934), 5 sqq.; S. Pellegrini, «Ancora l'iscrizione di San Clemente», *Cultura neolatina*, 8 (1948), 77, dont l'interprétation a la préférence de Matthiae, *Pittura* (ci-dessus, note 6), 25. Il est à remarquer que d'autres témoins de la langue vulgaire apparaissent alors sur des *placita* du Mont-Cassin où ils sont pareillement entremêlés dans le texte latin. Cf. P. Lehmann, «Die Vielgestalt des zwölften Jahrhunderts», *HZ*, 178 (1954), 225 sqq.

[46] J. A. Jungmann, *Missarum sollemnia, Explication génétique de la Messe romaine*, II (Paris, 1952), 131 sqq.

[47] *Ibid.*, 279 sqq.

[48] EGO BENO DE RAPIZA CUM MARIA UXOR (*sic*) MEA P(ro) AMORE DEI ET BEATI CLEMENTI(s) P C R F C.

[49] Jungmann, *Missarum sollemnia*, 281, rappelle que d'autres offrandes que le pain et le vin étaient autorisées alors, en particulier l'huile pour les lampes, la cire et les cierges. Cet usage était encore en vigueur à Rome et en Italie Centrale. En 1059, un synode romain réformateur insista sur son importance et en 1078 Grégoire VII revint à nouveau sur l'obligation de le respecter (Jungmann, *op. cit.*, 293). Une miniature de l'Exultet de Gaëte l'illustre: Th. Klauser, «Eine rätselhafte Exultetillustration aus Gaeta», dans *Corolla, L. Curtius zum 60. Geburtstag dargebracht* (Stuttgart, 1937), 168–76; M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy* (Princeton, 1932), 19, pl. XLI, voit plutôt dans les anneaux représentés non pas des anneaux de cire mais du pain façonné suivant la forme que les grecs dénomment κουλλοῦρι. Elle date l'Exultet du XII[e] siècle.

de l'autel. Mais d'autres moments de la Messe sont évoqués par les inscriptions portées sur le livre posé sur l'autel. DOMINUS VOBISCUM peut en effet aussi s'entendre comme la conclusion de la collecte et avoir été inscrit pour marquer le début de l'épisode de Sisinnius qui fut frappé d'aveuglement à ce moment précis, comme l'indique la Passion romaine: *At ubi a Clemente episcopo oratio fusa est et collecta et a populo dictum est amen*[50]. Mais DOMINUS VOBISCUM peut aussi indiquer le début du Canon[51] tandis que PAX DOMINI SIT SEMPER VOBISCUM inscrit sur le feuillet en regard est prononcé lors du rite de la commixtion pour inviter les fidèles à échanger entre eux le baiser de paix comme un symbole de la puissance unificatrice de l'Eucharistie qu'ils s'apprêtent à consommer[52]. Les inscriptions du livre tendaient donc à situer la scène dans une certaine durée et à faire ressortir les moments essentiels de la solennité liturgique. Le soin mis à décrire la Messe peut sans doute s'expliquer par l'intérêt porté alors à l'histoire de la liturgie. Les facteurs politiques de la lutte des investitures et le renouveau grégorien des formes de l'*Ecclesia primitiva* n'y étaient pas étrangers[53]. Dans cette perspective générale une explication plus directement liée à la fresque existe peut-être dans l'œuvre de Bonizon de Sutri. Celui-ci, dans son *Libellus de Sacramentis*, sans doute rédigé vers 1089, avait reconstitué, à partir des notices du *Liber Pontificalis*, la messe clémentine et attribuait à saint Clément l'élaboration du Canon[54]. Il reconnaissait également en lui le successeur immédiat de saint Pierre sur le trône pontifical. La fresque située au-dessus de la Messe représente l'intronisation de saint Clément évêque par Pierre assisté de Lin et de Clet qui font office d'adjoints en présence de deux personnages laïcs qui représentent le *populus*. Elle exalte le personnage de Clément et ses liens directs avec Pierre[55].

Quant au schéma iconographique qui a servi à illustrer la Messe de saint Clément, on reconnaît en lui un des schémas bien connus dans le répertoire occidental pour les représentations liturgiques, avec la disposition de l'autel en biais, près duquel se tient le célébrant de face ou légèrement de trois-quarts, comme sur la célèbre miniature du codex d'Utah[56]. Le célébrant fut parfois

[50] Mombritius, *Sanctuarium*, 341; Pio Franchi de'Cavalieri, *Note agiografiche*, fasc. 5 (Rome, 1915), 13, note à ce propos que beaucoup de manuscrits latins, contrairement aux manuscrits grecs, ajoutent le terme *collecta* pour donner au récit plus de précision et assurer que Sisinnius, étant devenu infirme dès ce moment, n'avait pu satisfaire sa curiosité sacrilège et n'avait pu voir et entendre les paroles et les gestes les plus sacrés du culte.

[51] Jungmann, *Missarum sollemnia*, III, 19.

[52] *Ibid.*, II, 237–48.

[53] Ainsi Grégoire VII pouvait-il écrire à propos de la lecture des psaumes: *Romani autem diverso modo agere ceperunt, maxime a tempore quo Teutonicis concessum est regimen Ecclesiae. Nos autem et ordinem romanum et antiquum morem investigantes, statuimus fieri nostrae Ecclesiae sicut superius praenotavimus, antiquos imitantes patres*, cité par C. Vogel, *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien au Moyen Age* (Spolète, 1966), 203.

[54] Ce texte a été récemment réédité et étudié par W. Berschin, *Bonizo von Sutri* (Berlin, 1972), 79, 152. Bonizon, très lié à la politique grégorienne, termina sa vie dans une localité d'Italie centrale.

[55] Pour une reconstitution possible de la partie supérieure de la fresque malheureusement perdue, cf. Wilpert, *Mosaiken*, II, 558–60, fig. 179. Sur le problème de l'ordre de succession des premiers papes et la place de saint Clément, cf. *Le Liber Pontificalis*, éd. L. Duchesne, 2e éd. (Paris, 1955), I, p. LXXI–LXXIII.

[56] G. Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts* (Leipzig, 1901), 98, pl. XIII, n° 31; A. Boeckler, «Das Erhardbild in Utacodex», dans *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene* (Princeton, 1954), 219–30. Rappelons que le miracle de Sisinnius fut également

représenté seul, parfois flanqué d'un ou de plusieurs clercs, mais très tôt la présence des laïcs donna un caractère plus complet à l'illustration de la cérémonie. Leur figuration posait d'ailleurs au peintre le problème de leur rapport avec l'architecture. Des solutions diverses y furent apportées[57]. Dans les Exultets d'Italie méridionale on observe le plus fréquemment l'insertion des groupes de fidèles dans un cadre architectural de convention, qui les répartit sous les arcades latérales censées représenter la nef de part et d'autre de l'arc central où se trouve l'autel[58]. A Saint-Clément, cette structure est sensible, mais la nécessité où s'est trouvé le peintre de donner pour les besoins de l'histoire une importance visuelle à la porte l'a obligé à renoncer au balancement symétrique des arcades. La disposition tripartite traditionnelle se retrouve cependant clairement à l'étage supérieur de la couverture en coupoles.

SCÈNE DU MIRACLE DE L'ENFANT DE CHERSONÈSE

Le texte du miracle rapporté par Grégoire de Tours et incorporé dans les copies de la Passion romaine et dans les légendiers romains a été suivi de près par le fresquiste (fig. 6)[59]. On y voit les fidèles sortir de la ville de Cherson pour se rendre à l'endroit où reposait le corps de saint Clément dans un édifice merveilleux bâti par la main des anges[60]. Habituellement recouvert par les eaux, le lieu était miraculeusement à sec une fois l'an au jour anniversaire de la passion du saint et les fidèles s'y rendaient alors en pèlerinage[61]. Au cours

représenté plus tard dans la chapelle de Saint-Clément à Saint-Marc de Venise, en deux épisodes: Rohault de Fleury, *Les Saints de la Messe*, III (Paris, 1895), 23–118, pl. x, et O. Demus, «Das älteste venezianische Gesellschaftsbild», *JÖBG*, 1 (1951), 89 sqq.

[57] Ainsi le miniaturiste du sacramentaire de Göttingen le résolut en scindant l'édifice en trois éléments distincts, cf. G. Richter et A. Schönfelder, *Sacramentarium Fuldense, saeculi X. Cod. Teol. 231 der Kgl. Universitätsbibliothek zu Göttingen* (Fulda, 1912), pl. 13. Sur une miniature de Maihingen (vers 1050), l'architecture est au contraire d'un seul tenant, articulée cependant en trois parties, celle du centre étant réservée à l'autel et à l'évêque Engilmarus, les deux autres au clergé et aux fidèles qui paraissent plaqués contre l'édifice, cf. E. F. Bange, *Eine Bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts* (Münich, 1923), pl. 20, fig. 48.

[58] Avery, *The Exultet Rolls*. Parfois l'autel est absent, car il ne s'agit pas toujours dans ces exemples de la représentation de la Messe mais surtout de la figuration de l'assemblée des fidèles réunis dans l'*Ecclesia*, ainsi dans l'Exultet Monte Cassino 2 (vers 1105–18), *ibid.*, pl. LXIV, 5; l'Exultet Barberini (fin XIe siècle), pl. CXLIX, 6; et l'Exultet de Londres, pl. XLV, 4, exécutés au Mont-Cassin. Cf. sur ceci, H. Toubert, «Les représentations de l'*Ecclesia* dans l'art des Xe–XIIe siècles», *Musica e arte figurativa nei secoli X–XII, Todi, 15–18 ottobre 1972,* Atti del XIII Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale (Todi, 1973), 90 sqq.

[59] Grégoire de Tours, *Libri miraculorum*, I, *De gloria martyrum*, XXXVI, PL, 71, col. 737–38; H. L. Bordier, *Les Livres des Miracles et autres opuscules de Grégoire de Tours*, I (Paris, 1857), 100–3; Mombritius, *Sanctuarium*, 345.

[60] Une fresque peinte au-dessus de la scène du Miracle de l'enfant devait représenter sans doute cette construction. Par un relevé exécuté au moment de la découverte, nous connaissons seulement les fragments de l'inscription qui en définissait le sujet. Selon la restitution de De Rossi, «Le pitture scoperte in S. Clemente» (cf. ci-dessus, note 11), 5, on devait lire: + IN MARE SUBMERSUM TUMULU(m) PARAT ANGE(lu)S ISTUM. Le relevé signale à gauche de la fresque les pieds d'une figure se dirigeant vers la droite où s'étend une surface d'eau où nagent des poissons. Le texte de la Vie des saints Cyrille et Méthode, *De SS. Cyrillo et Methodio Episc. Vita cum Translatione S. Clementis*, dans *ActaSS*, *Mart.*, II, 20–24 précise: *de corpore B. Clementis, de templo Angelicis manibus praeparato sive de arca ipsius* ... et, plus loin, ... *ad ultimum quoque ipsa etiam anchora cum qua in Pontum est praecipitatus apparuit*. ... Le peintre du Miracle de l'enfant a insisté à la fois sur le merveilleux de l'architecture et sur la présence de l'ancre.

[61] Cependant, à l'époque où Cyrille se mit à la recherche du corps saint, le miracle avait cessé de se produire, H. Delehaye, *Etude sur le Légendier romain. Les saints de Novembre et de Décembre* (Bruxelles, 1936), 109, 112.

d'une de ces fêtes, les eaux ayant reflué soudainement, une femme, prise de panique, s'était enfuie en oubliant son enfant. Revenue l'année suivante, on raconte qu'elle se précipita la première dans le sanctuaire, *anticipat omnes ad ingredium*, puis elle se prosterna et pria. Alors, tandis qu'elle se relevait, elle vit son fils, *erecta in genua dum divertit se in partem aliam vultum aspicit filii in eo loco ubi eum dormientem reliquaerat*. Elle le crut d'abord mort mais, s'apercevant qu'il n'était qu'endormi, *velociter levavit in ulnis*. La fresque de Saint-Clément ajoute cependant une précision par rapport au texte. Une inscription désigne cette femme comme *mulier vidua*. Dans le texte de Grégoire de Tours, et dans les copies successives qui en ont été faites, la mère est toujours dite *mulier*, sans plus. Cependant, les additions que les légendiers romains se sont plu à apporter à l'histoire permettent d'expliquer que, sur la fresque, la *mulier* se soit retrouvée également être *vidua*. En effet, le texte romain met dans sa bouche, au moment où elle se prosterne, une invocation à la miséricorde de Dieu, appuyée par une référence au miracle évangélique du fils unique de la veuve de Naïm: *Tu domine, qui filium unicum viduae lachrymis misertus*...[62]. On comprend qu'un glissement ait pu se produire à partir de cette invocation et qu'on ait attribué également le statut de veuve à cette mère qui pleurait son fils perdu. Peut-être retrouvera-t-on un jour un texte qui témoigne déjà de cette confusion entre la mère de l'enfant de Chersonèse et la veuve de Naïm[63]. Il n'est pas exclu d'autre part que le fresquiste ait procédé lui-même à une surinterprétation du texte de la légende.

Les seules images qui représentent ce miracle se trouvent dans deux manuscrits byzantins[64]. Dans le manuscrit de Dochiariu 5, l'histoire est représentée en plusieurs épisodes disposés sur plusieurs registres. En revanche, le Ménologe de Basile II condense l'histoire en une seule scène, comme notre fresque (fig. 7). Les deux représentations sont analogues dans la partie gauche des images: même disposition en haut et à gauche de la figuration de la ville de Cherson, d'où sort le cortège des fidèles, conduit ici et là par un évêque et se dirigeant vers le tombeau du saint, qui occupe la place centrale. Mais les traditions grecque et latine diffèrent quant aux circonstances du miracle. Suivant le texte grec, l'image du Ménologe nous montre l'enfant, debout, qui touche du doigt le sarcophage dans lequel le saint l'avait protégé et nourri durant l'année écoulée. D'après le récit latin, l'enfant est resté endormi pendant un an près du sarcophage jusqu'à ce que sa mère le découvre et l'emporte dans ses bras. Dans la description des attitudes de la mère prosternée, puis pivotant sur ses genoux fléchis tout en relevant rapidement son fils, la fresque romaine adhère parfaitement aux termes du récit. A supposer que le peintre ait disposé d'une image analogue à celle du Ménologe de Basile II, qui a pu lui servir de modèle

[62] Mombritius, *Sanctuarium*, 345. Voir le légendier romain conservé à la Bibliothèque Vaticane, MS Ottob. lat. 106, fol. 277–277^{v} (XIe siècle).

[63] Mgr. Saxer qui étudie les copies du texte de Grégoire de Tours veut bien me signaler qu'il n'en a retrouvé nulle trace dans aucun des textes déjà édités.

[64] S. Der Nersessian, «The Illustrations of the Metaphrastian Menologium», *Late Classical and Mediaeval Studies in honor of A. M. Friend, Jr.* (Princeton, 1955), 133. Pour l'iconographie de saint Clément, Künstle, *Ikonographie* (ci-dessus, note 27), II, 166; *LChrI*, VII (1974), col. 319–23.

pour la moitié gauche de la fresque, il a dû cependant mettre au point son propre schéma iconographique pour le reste de l'image, utilisant d'ailleurs d'autres schémas connus, comme celui de la Vierge Eleousa, pour dépeindre, selon le texte, la mère debout et embrassant son enfant, *interrogans inter oscula ubi per anni fuisset spatium*[65].

Le motif de l'architecture entourée d'eau est, quant à lui, assez curieux. L'architecture elle-même est composée d'un ciborium flanqué de deux ailes et abritant un autel. Contrairement aux représentations les plus fréquentes du ciborium, la coupole est supportée par trois colonnes au lieu de quatre et la retombée interne de la coupole n'est donc pas visible. Cette manière de faire s'observe ici et là sur des manuscrits byzantins et apparaît dans le manuscrit cassinésien de la Vie de saint Benoît (Vat. lat. 1202), en particulier aux folios 17v et 30v, où le ciborium est également doté d'une aile et timbré d'un motif décoratif analogue à celui de la fresque (fig. 8)[66]. Quant au jeu formel de l'architecture et de la mer bordière, il évoque des exemples antiques, Virgile du Vatican ou mosaïques de Sainte-Marie-Majeure par exemple[67]. Cependant, le paysage est ici simplifié et la formule caractérisée par la courbe que les flots dessinent au-dessus de l'architecture rappelle plus précisément le schéma trois fois répété dans le manuscrit du *De universo* de Raban Maur, illustré au Mont-Cassin (1032)[68]. Le schéma est notamment celui qui servit à illustrer le texte *De Lycia* (fig. 9). Or, une tradition textuelle plaçait Cherson en Lycie[69] et expliquerait le recours à ce modèle qui s'adaptait bien par ailleurs à la description d'un oratoire sous-marin, émergé pour un temps. L'image du *De universo* est rudimentaire. La fresque de Saint-Clément s'est enrichie de l'imitation d'autres modèles, en particulier de mosaïques antiques pour la figuration de la mer peuplée de poissons. Cependant, le tracé courbe est la caractéristique essentielle des deux schémas. Il n'est pas d'observation courante et justifie donc le rapprochement. Nous aurions alors ici un premier exemple d'un emprunt fait par un peintre de Saint-Clément à un manuscrit du scriptorium du Mont-Cassin.

SCÈNE DE LA TRANSLATION DES RELIQUES DE SAINT CLÉMENT

Le récit de l'Invention et de la Translation des reliques de saint Clément est fait dans la Vie des ss. Cyrille et Méthode[70]. On y lit comment Cyrille et

[65] I. Grabar, «Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eleousa», *Mélanges Ch. Diehl*, II (Paris, 1930), 29–42; M. Werner, «The Madonna and Child Miniature in the Book of Kells», *ArtB*, 54 (1972), 5.

[66] M. Inguanez et M. Avery, *Miniature cassinesi del secolo XI illustranti la vita di S. Benedetto* (Le Mont-Cassin, 1934), fol. 17v et 30v.

[67] Cf. les remarques faites sur la tradition antique de ce type de paysage par O. Pächt, dans T. Brandis et O. Pächt, *Historia Romanorum Codex 151 Universität Bibl. Hamburg*, II (Francfort/Main, Berlin et Vienne, 1974), 204 sq.

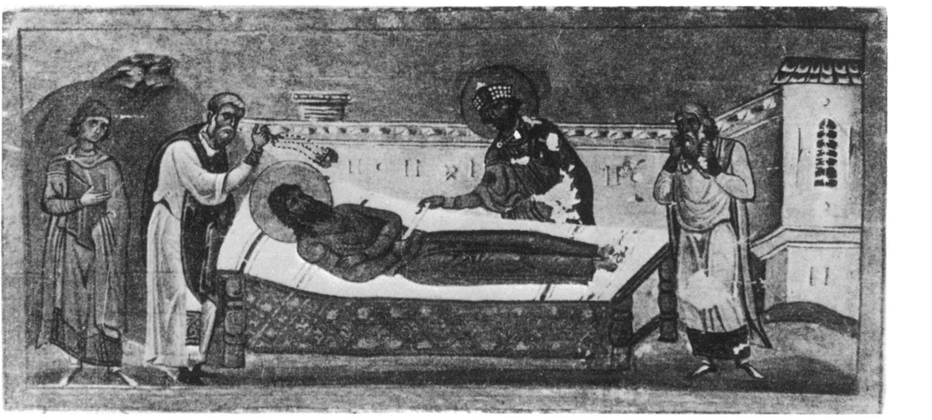
[68] A. M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro* (Le Mont-Cassin, 1896), pl. LXXIII (India), pl. LXXIV (Syria), pl. LXXVII (Lycia).

[69] C. Baronio, *Martyrologium Romanum* (Anvers, 1613), 494, relève cette tradition en la critiquant. Cherson est également située en Lycie dans la Vie de saint Illidius (*ActaSS*, *Iun.*, I, 430) qui en avait rapporté un bras de saint Clément. Cf. Delehaye, *Légendier romain*, 112.

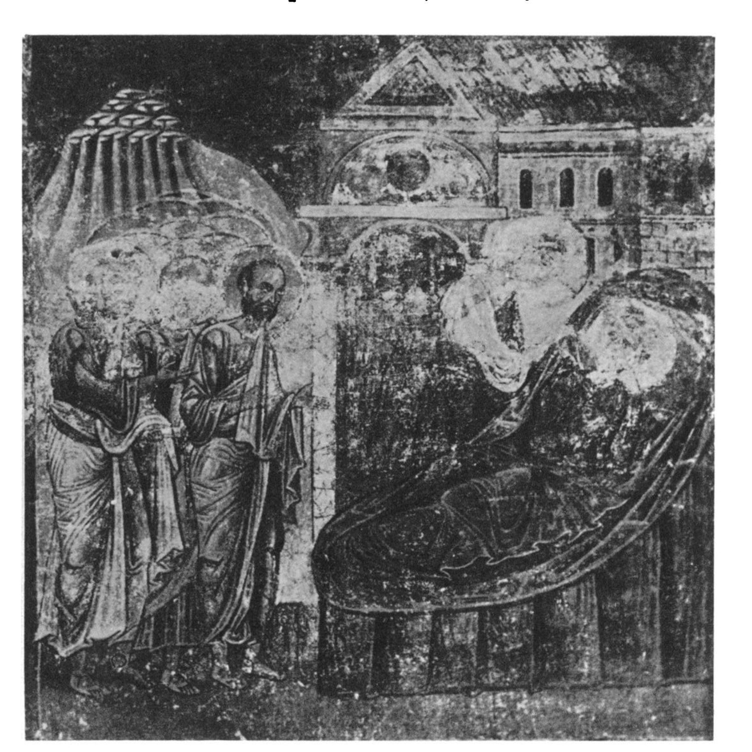
[70] «Cyrillus et Methodius», *BHL*, I, n° 2072 et 2073. Sur tout ceci, cf. l'étude déjà signalée ci-dessus (note 7) de P. Meyvaert et P. Devos montrant que la Légende Italique (*BHL*, n° 2073), avait été compilée par Léon d'Ostie quelques années après l'exécution de nos fresques, à partir du manuscrit



1. Rome, basilique de Saint-Clément, église inférieure. Vie d'Alexis



2. Moscou, Musée Historique, MS 183, fol. 210, mort de saint Alexis

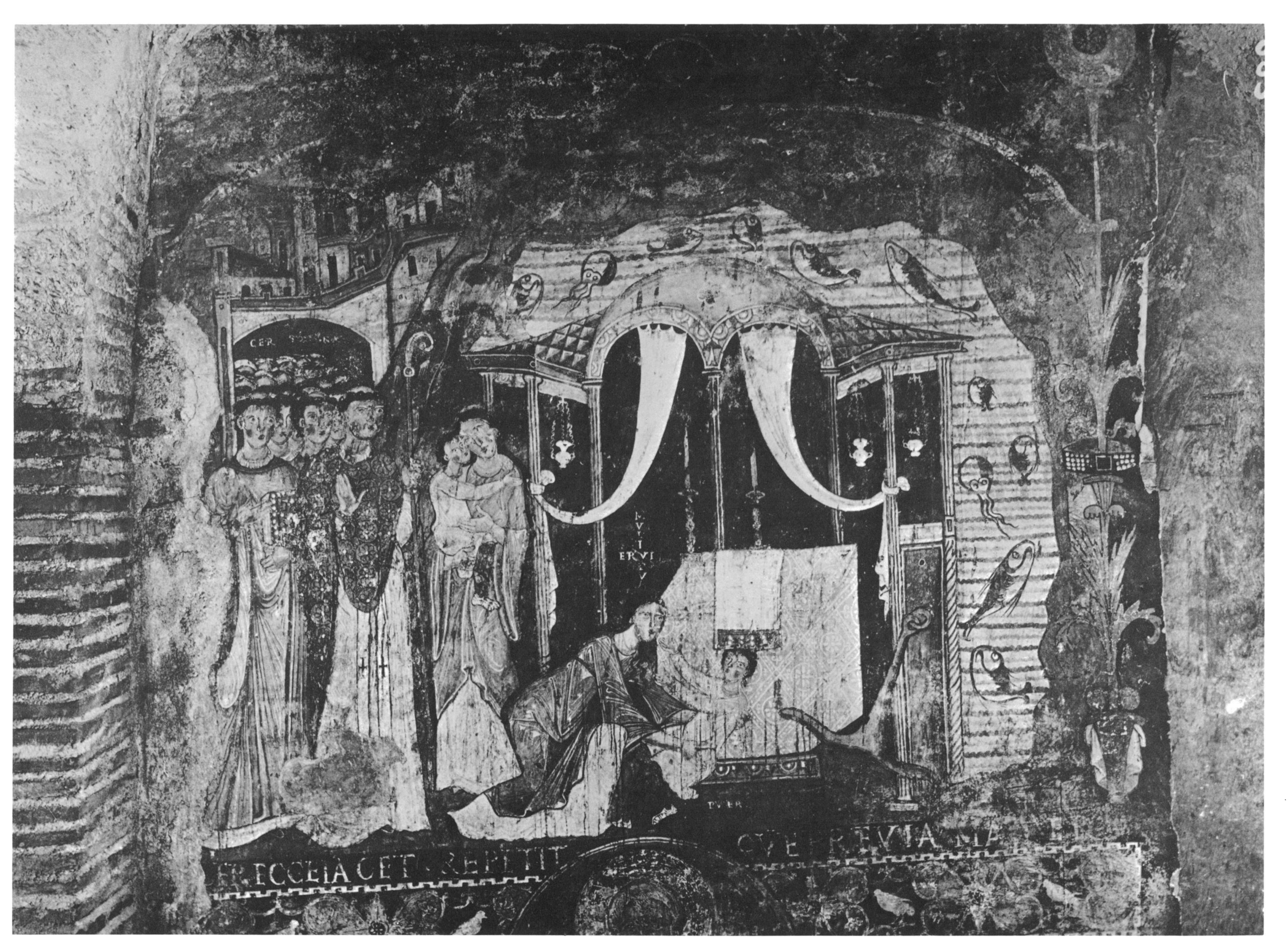


4. Ohrid, église de Sainte-Sophie. Vision de saint Jean Chrysostome (ou de l'apôtre Jean ?)

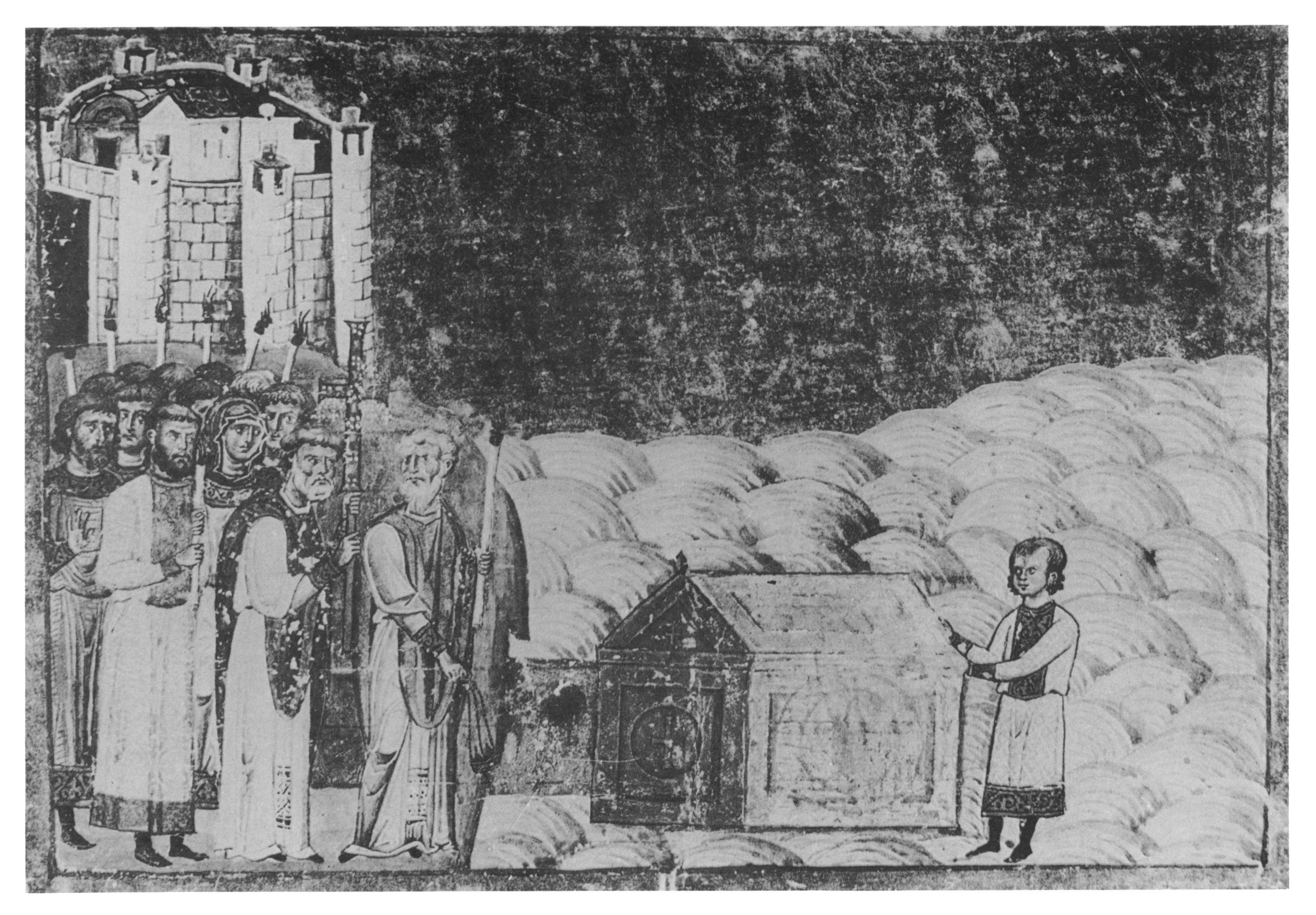
3. Stuttgart, Landesbibliothek, Bibl. fol. 58, fol. 12



5. Rome, basilique de Saint-Clément, église inférieure. Messe de saint Clément



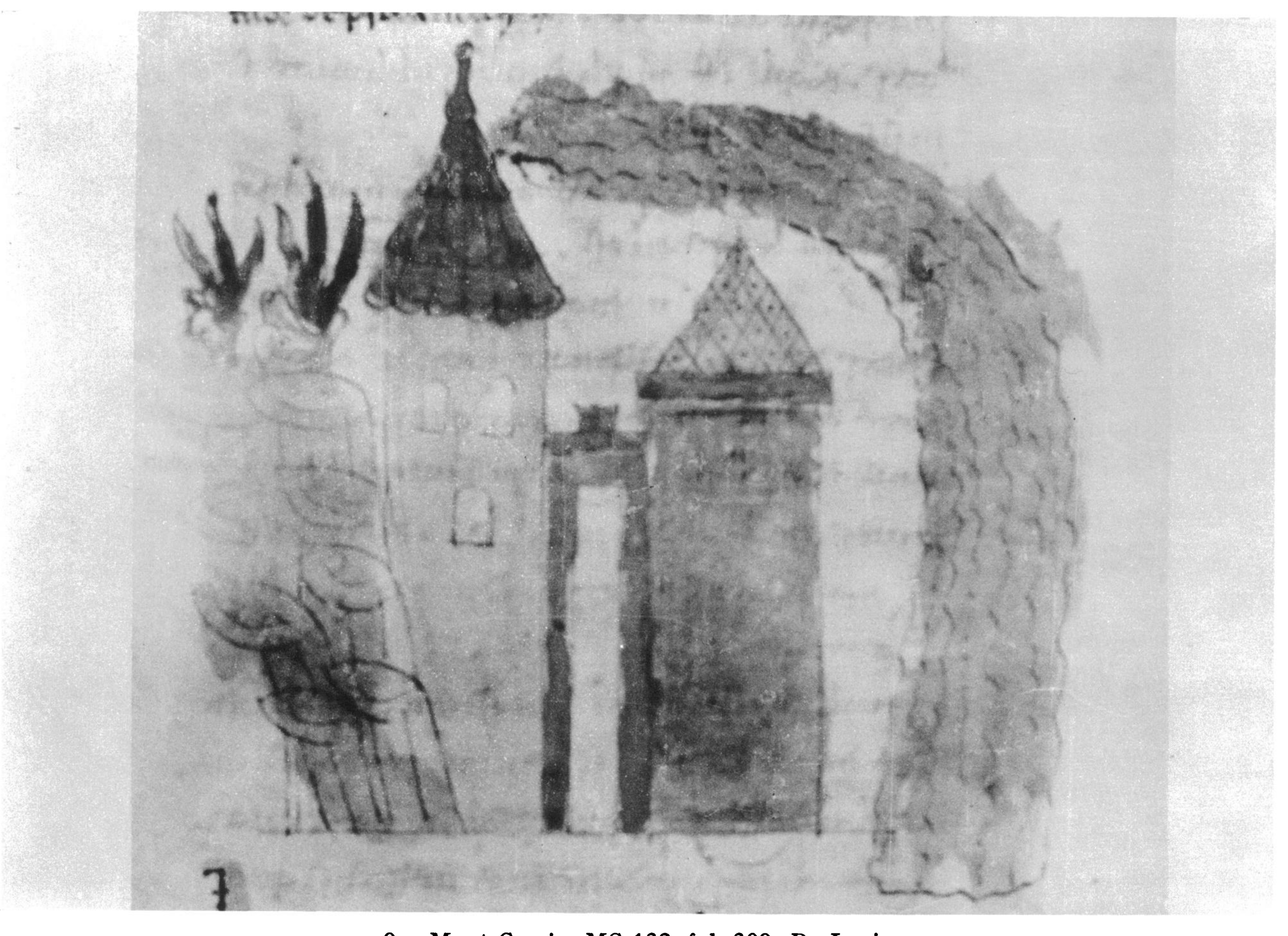
6. Rome, basilique de Saint-Clément, église inférieure. Miracle de l'Enfant de Chersonèse



7. Bibliothèque Vaticane, Vat. gr. 1613, fol. 204, Miracle de l'Enfant de Chersonèse



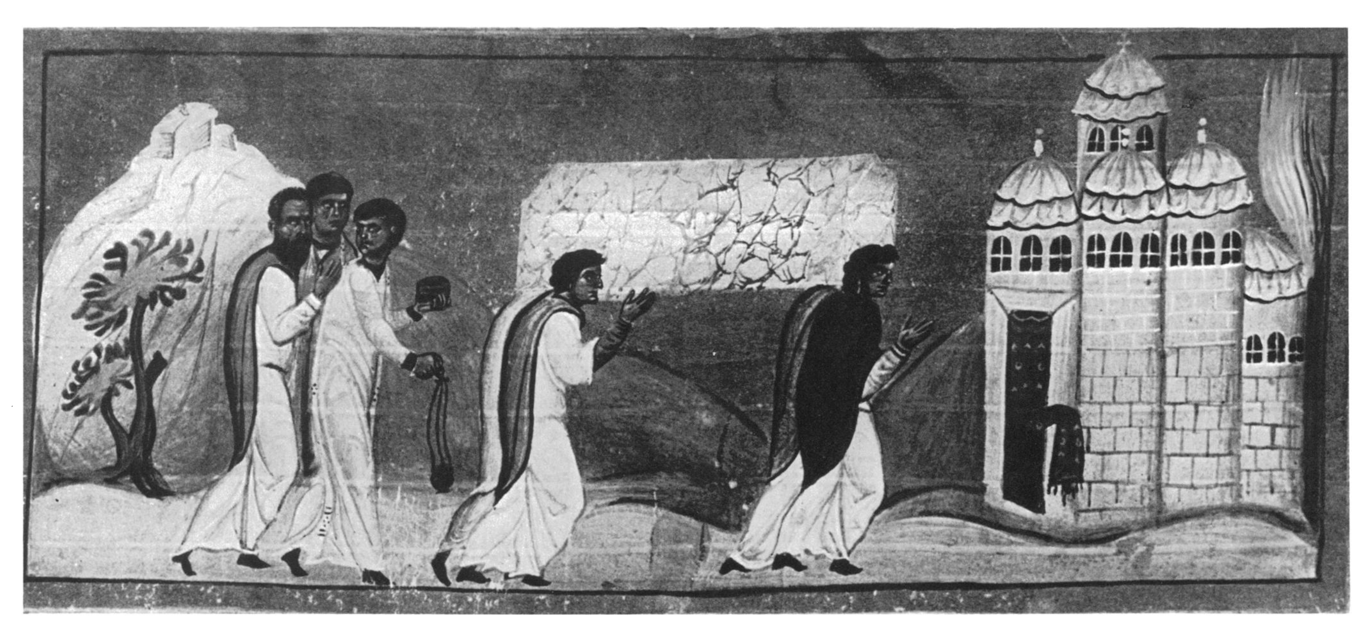
8. Bibliothèque Vaticane, Vat. lat. 1202, fol. 17v, détail



9. Mont-Cassin, MS 132, fol. 309, *De Lycia*

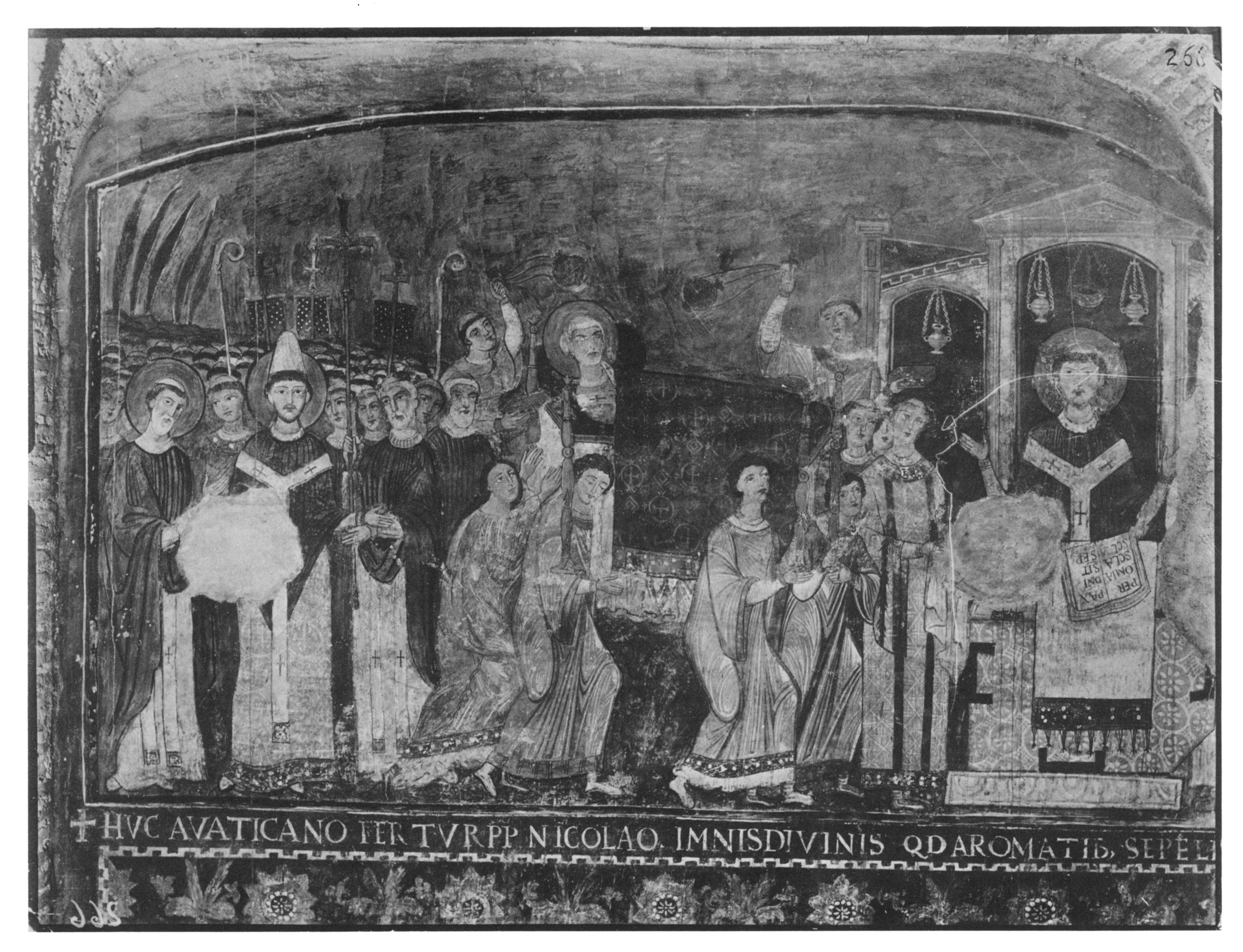


10. Fol. 108, Invention du Chef de saint Jean-Baptiste



11. Fol. 197, Translation des reliques de Nicéphore

Moscou, Musée Historique, MS 183



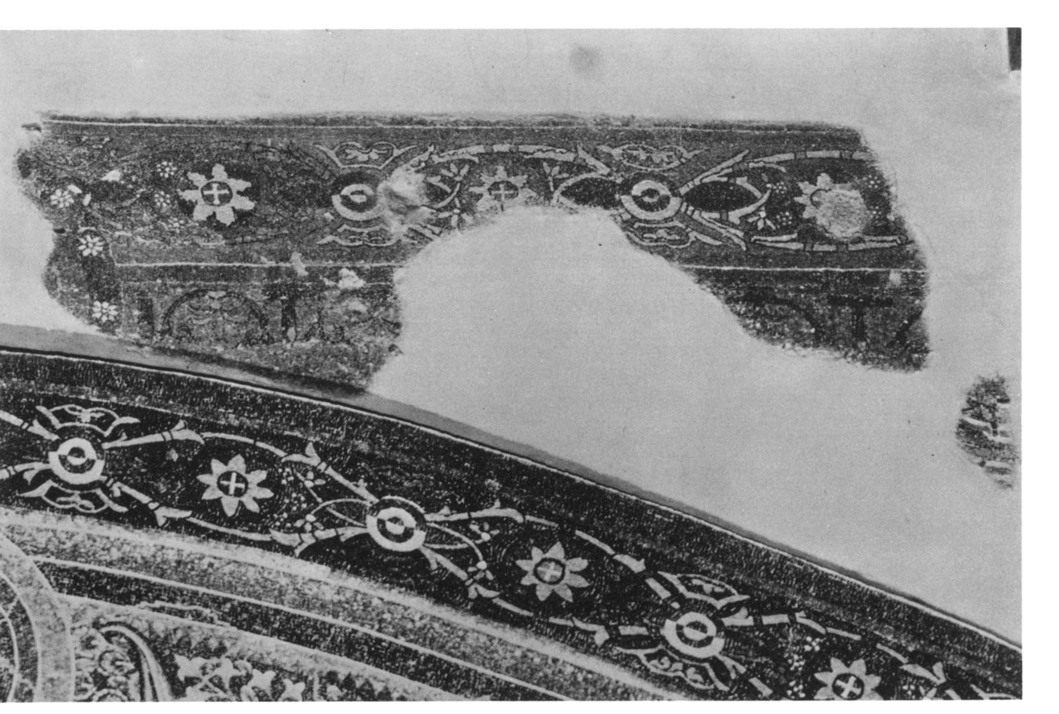
12. Rome, basilique de Saint-Clément, église inférieure. Translation de saint Clément



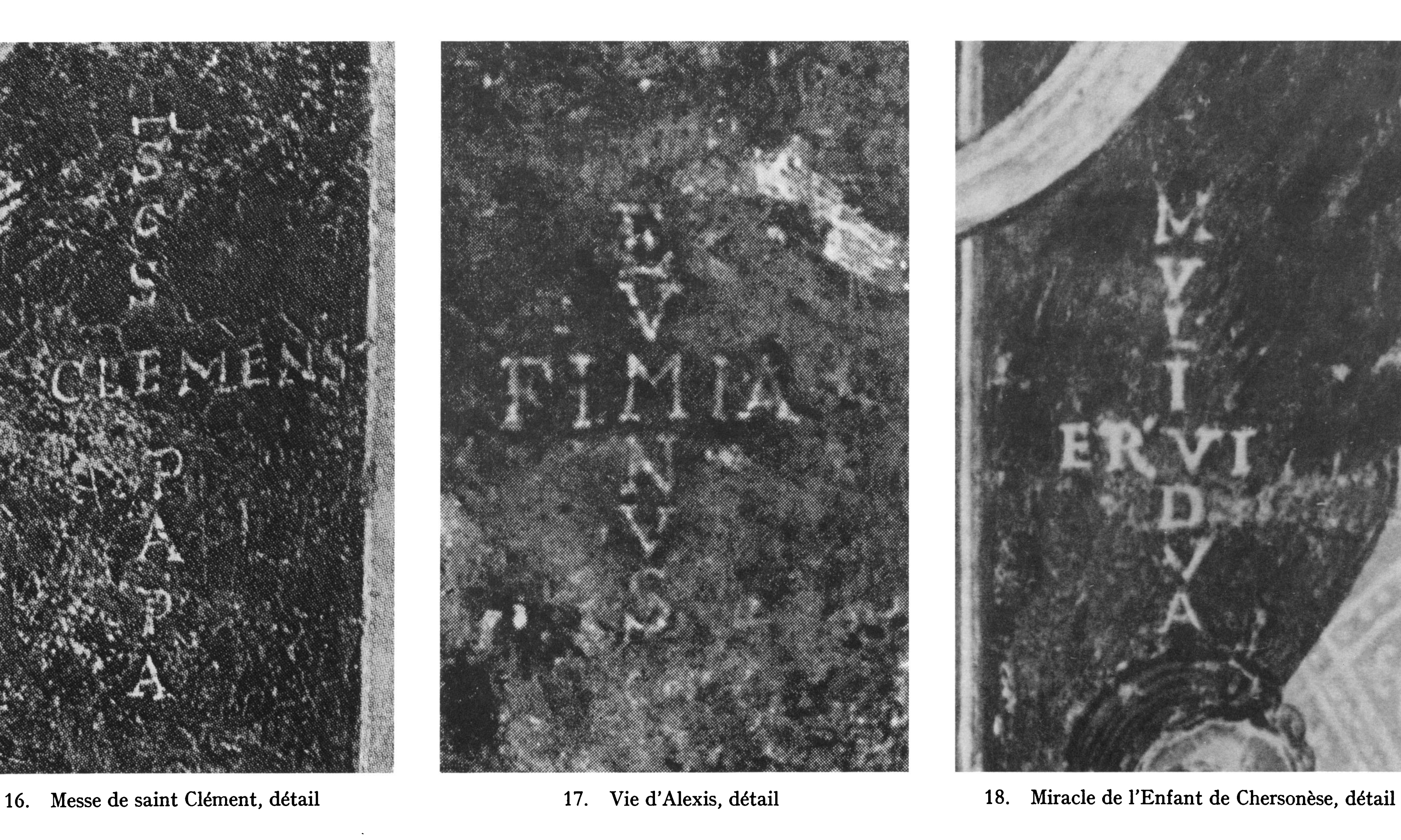
13. Rome, basilique de Saint-Clément, eglise inférieure. Motif décoratif



14. Herculanum. Nymphée de Neptune et Amphytrite, détail



15. Salerne, dôme. Arc triomphal, détail



16. Messe de saint Clément, détail

17. Vie d'Alexis, détail

18. Miracle de l'Enfant de Chersonèse, détail

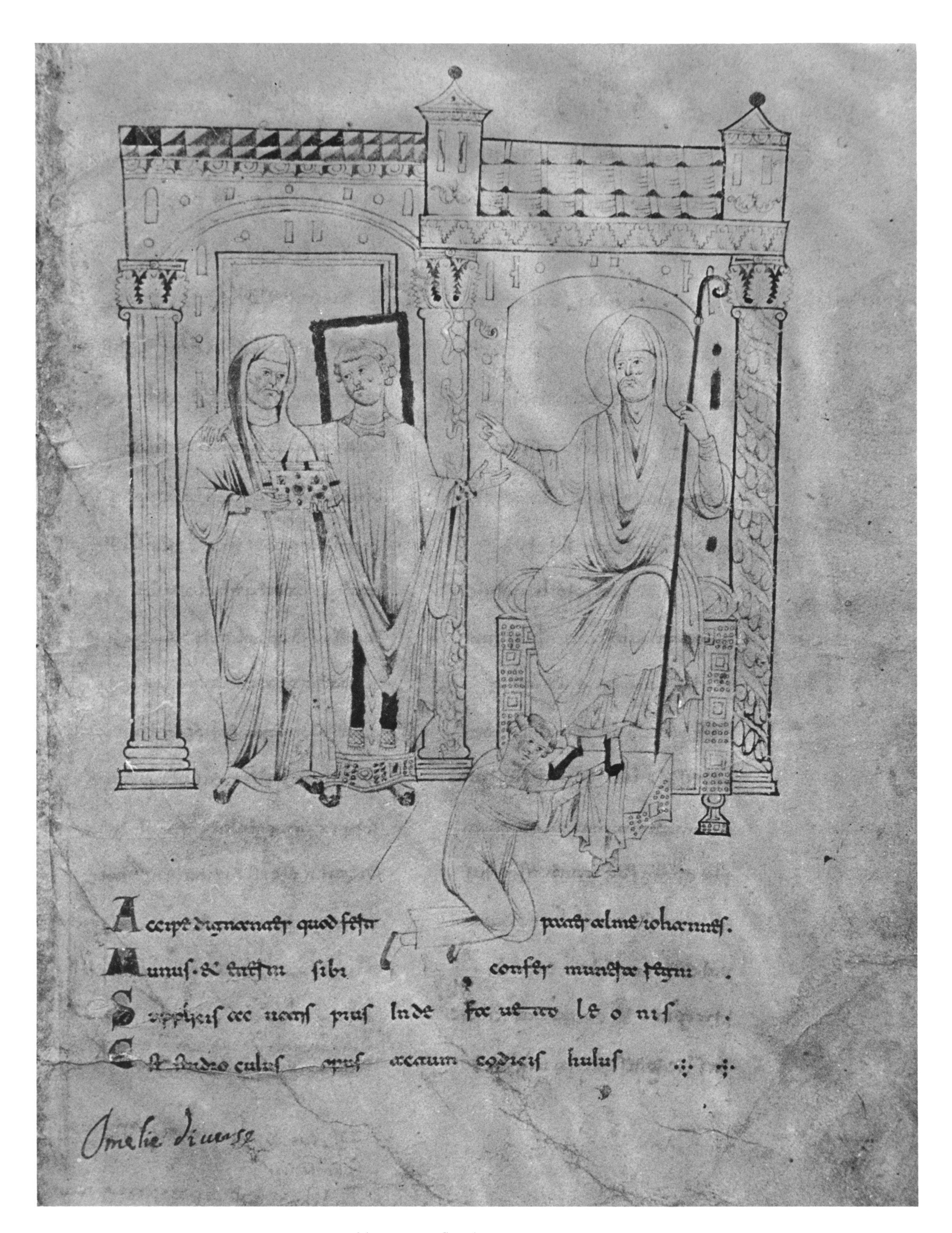
Rome, basilique de Saint-Clément, église inférieure

19. MS 175, fol. 2ᵛ

20. MS 73, fol. 4ᵛ



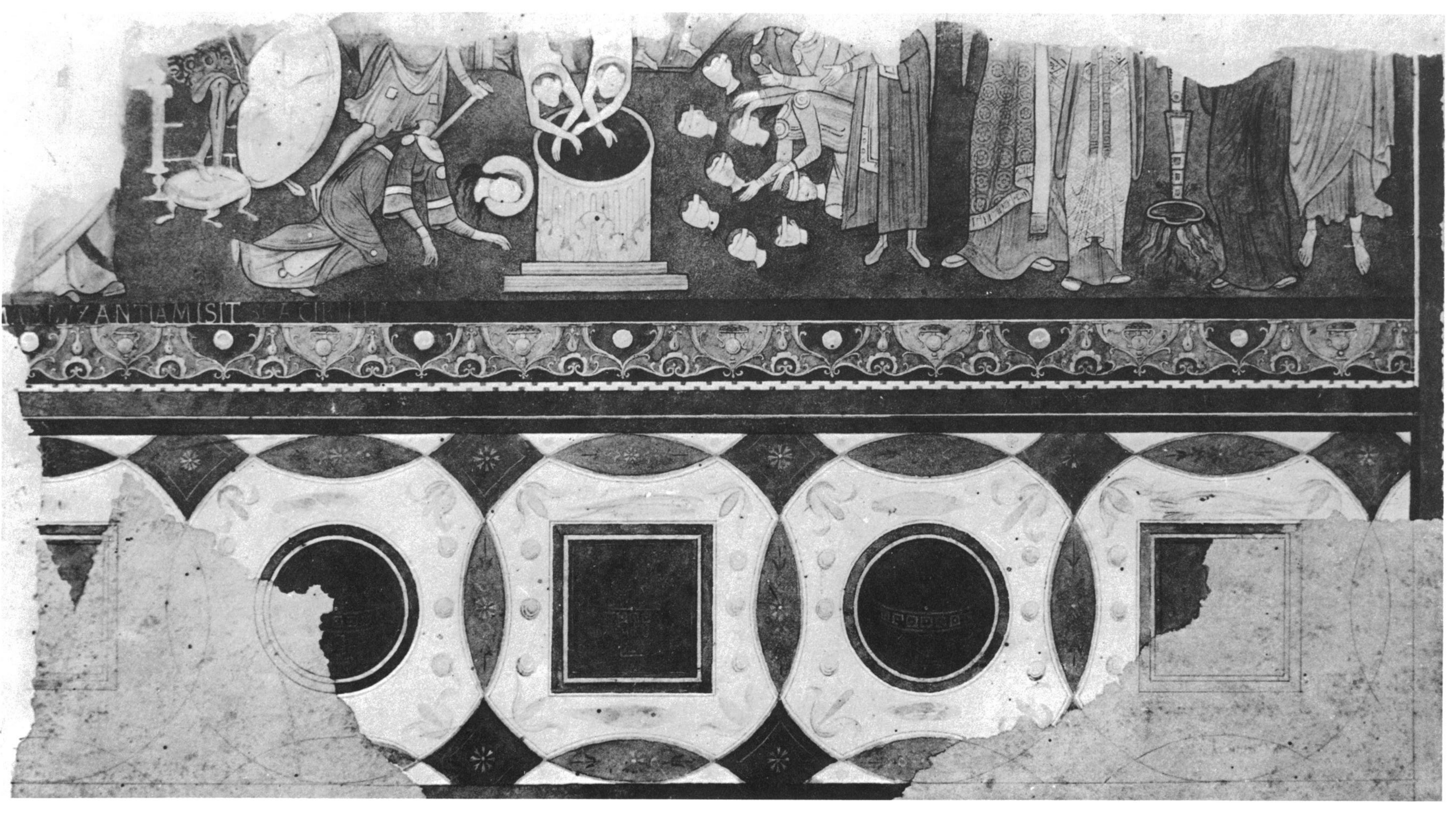
Mont-Cassin



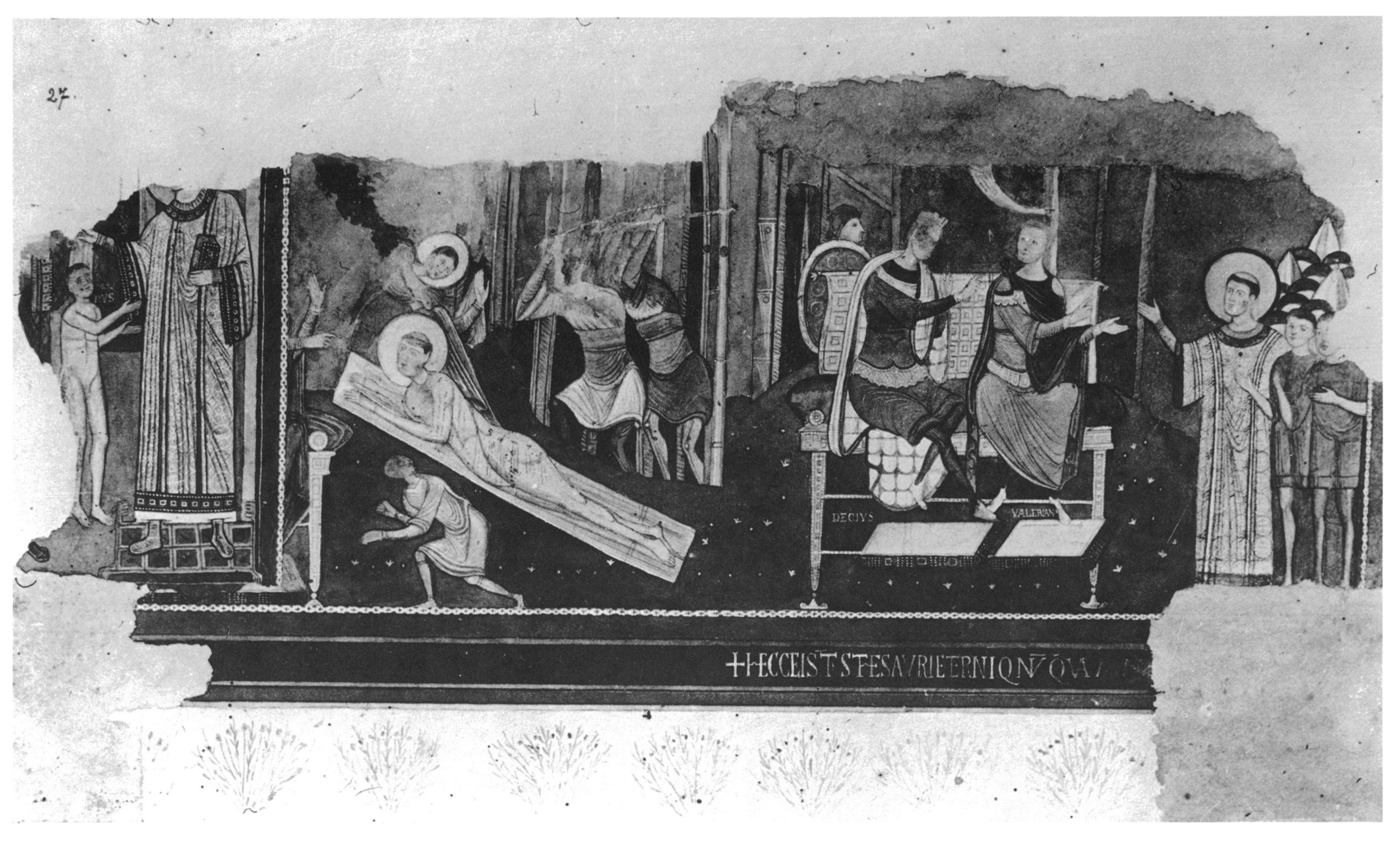
21. Mont-Cassin, MS 99, fol. 3r



22. Naples, Biblioteca Nazionale, MS VIII-C4, fol. 99r



23. Rome, Saint-Laurent-hors-les-Murs, portique sud



24. Rome, Saint-Laurent-hors-les-Murs, portique sud

Méthode réussirent à retrouver au large de la ville de Chersonèse le corps de saint Clément. Le pape Nicolas I les invita à venir à Rome. Mais il mourut juste avant leur arrivée (13 novembre 867). Les deux frères furent donc accueillis par son successeur Hadrien, qui procéda en grande pompe à la déposition des reliques du saint dans la basilique qui lui était dédiée. La fresque représente cette translation (fig. 12). Cependant, l'inscription située au-dessous place l'événement sous le pontificat de Nicolas[71]. C'est là une première difficulté posée par cette fresque. En effet, bien que G. B. De Rossi ait prétendu que cet anachronisme était en fait une opinion communément reçue à Rome, il est difficile d'en apporter les témoignages décisifs et nombreux qui permettraient de justifier l'erreur du fresquiste. G. B. De Rossi avançait celui de Léon d'Ostie[72]. Mais les travaux qui ont certes attribué à Léon d'Ostie la Légende Italique, compilée dans les années 1109–1115 à partir des manuscrits de Gaudéric de Velletri présents au Mont-Cassin, infirment l'argument de De Rossi en ce qui concerne Léon, car le texte de la Légende Italique place la translation sous Hadrien II. Voilà donc écarté un argument favorable à un rapport iconographique entre un texte cassinésien et notre fresque.

L'autre difficulté concerne l'identification du saint dont on transporte le corps. L'inscription ne la précise pas. Sans doute le nom était-il inscrit sur la fresque même selon un procédé utilisé sur les autres fresques du cycle. Mais ce panneau est celui qui a le plus souffert. Les noms jadis peints manquaient déjà lors de sa découverte. Son état exigea même une restauration et des repeints surtout visibles dans la partie gauche de la fresque. On peut considérer toutefois que ce travail, mis à part la transformation du quatrième porteur en pleureuse[73], respecta la fresque médiévale et que nous pouvons l'étudier comme telle.

Certains auteurs ont interprété la scène comme celle de la translation de saint Cyrille, qui mourut à Rome le 14 février 869[74]. Deux facteurs semblent plaider en faveur de cette opinion. D'une part—et l'argument est de poids—le fait que, selon l'inscription, le corps soit transporté du Vatican à Saint-Clément, ce qui fut effectivement le cas pour saint Cyrille, alors qu'aucun texte ne le dit expressément pour saint Clément dont on signale seulement qu'il fut déposé

---

de Gaudéric de Velletri qui se trouvait au Mont-Cassin. On verra également, des mêmes auteurs, «Autour de Léon d'Ostie et de sa Translatio S. Clementis», *AnalBoll*, 74 (1956), 189–240, et «La Légende morave», *ibid.*, 441–69.

[71] L'inscription est la suivante: + HUC A VATICANO FERTUR PP. NICOLAO IMNIS QD AROMATIB(us) SEPELIVIT. Au-dessus, il est précisé: + EGO MARIA MACELLARIA P(ro) TIMORE DEI ET REMEDIO ANIME MEE P.G.R.F.C. Pour la lecture de cette inscription et sa discussion, cf. De Rossi, «Del sepolcro di S. Cirillo» (ci-dessus, note 11), 10–11.

[72] *Ibid.*, 11. Cf. Meyvaert et Devos, «Trois énigmes», 381. La translation est placée sous Nicolas I dans la Légende Morave (*ActaSS*, *Mart.*, II, 22–23). Les auteurs signalent aussi le témoignage dans ce sens de Martin de Troppau, dit le Polonais († 1279).

[73] De Rossi critique le relevé en ce qui concerne seulement cette figure féminine, «Le pitture scoperte in S. Clemente» (ci-dessus, note 11), 3; Ladner «Die italienische Malerei» (ci-dessus, note 3), 64, note 81, suggère que le restaurateur, influencé par l'inscription signalant Maria Macellaria, a cru devoir représenter la donatrice.

[74] De Rossi, «Le pitture», 4, suivi par M. Armellini, *Le chiese di Roma* (ci-dessus, note 11), 166. Récemment encore, L. Boyle, *Piccola guida di San Clemente* (Rome, 1962). Cf. aussi Pantoni, «Opinioni» (ci-dessus, note 4), 149.

dans son église[75]. D'autre part, le fait que le corps soit visible, étendu sur un lit et recouvert d'un riche tissu, et non clos dans un sarcophage comme cela est généralement le cas dans les scènes de translation[76]. Cette figuration paraîtrait donc mieux convenir aux funérailles d'un personnage mort sur place plutôt qu'à la translation lointaine d'un saint disparu depuis plusieurs siècles[77]. Cependant, le répertoire iconographique comporte des exemples où les reliques du saint, mort depuis longtemps, sont également représentées par le corps entier exposé aux yeux de tous. Il en est ainsi en particulier sur une mosaïque de Saint-Marc de Venise décrivant la translation du saint au IX[e] siècle[78]. D'autre part, le motif du corps étendu sur un lit est au centre du schéma dans la scène de l'encensement de la dépouille du saint après sa mort, souvent représentée sur des ménologes[79]. Il arrive aussi que le corps soit encore visible dans un sarcophage au moment des funérailles, lors de la déposition dans l'église[80]. Surtout, l'image de Saint-Clément évoque la présentation solennelle du corps des saints évêques et patriarches sur un lit de parade, figurée dans l'art byzantin, en particulier dans les ménologes[81]. Selon un procédé, fréquemment observé en iconographie, le motif du corps exposé a donc pu facilement migrer et être inséré dans une scène de translation. L'emprunt de ce motif peut sans doute s'expliquer par le désir de rendre sensible la sainteté du personnage célébré, qui se traduisait souvent selon une croyance répandue par l'incorruptibilité du corps. Ainsi Pascal I avait-il retrouvé le corps de sainte Cécile intact[82]. Le

[75] Meyvaert et Devos, «Trois énigmes», 459–61. La Légende Italique insiste à deux reprises sur la solennité de la translation de Cyrille *cum psalmis et canticis*, *cum cereis et thymyamatibus* et encore *cum ymnis et laudibus maximis*, alors que le même texte décrit la déposition des reliques de saint Clément *honorifice*, sans plus.

[76] Ainsi, les scènes de translation dans le synaxaire dit Ménologe du Vatican, *Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano Greco 1613)*, II (Turin, 1907), pl. 306, 341, 353, 355. En général, le groupe des clercs avec des chandelles allumées, guidés par l'évêque tenant l'encensoir, précède le corps. Citons comme autres exemples la translation des reliques de saint Jean Chrysostome du MS Dionysiou, cod. 587 m., fol. 144[v] (XI[e] siècle, *ca.* 1059), dans S. M. Pelekanides, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, I (Athènes, 1974), fig. 259; également, dans un ménologe, Paris, Bibl. Nat. grec 1528, fol. 181[v] (XII[e] siècle). Un exemple contemporain des fresques de Saint-Clément est fourni par la Pala d'Oro de Venise étudiée par H. R. Hahnloser, «Magistra Latinitas und Peritia greca», *Festschrift für Herbert Von Einem zum 16. Februar 1965* (Berlin, 1965), 77–93, qui note des rapports possibles avec la suite de scènes décrivant la mise au tombeau d'Abraham dans l'Octateuque de Smyrne; cf. D. C. Hesseling, *Miniatures de l'Octateuch grec de Smyrne* (Leyde, 1909), 30, 235, 237. Les manuscrits occidentaux représentent aussi les reliques plus volontiers dans un cercueil ou un coffret fermé, par exemple, le Lectionnaire de Bruxelles, MS Bibl. Royale 9428, fol. 160[r] (X[e] siècle) pour la translation des reliques de saint Etienne. Rappelons que sur le premier exemple connu d'une translation de reliques, l'ivoire de Trèves (VI[e] siècle), celles-ci sont enfermées dans un coffret, cf. H. Schnitzler, *Rheinische Schatzkammer*, II (Düsseldorf, 1957–59), pl. 2. Cf. également, *LChrI*, III (1971), col. 541, *s.v.* «Reliquien».

[77] Ceci est le principal argument avancé par De Rossi pour identifier le corps de saint Cyrille.

[78] La mosaïque orne la lunette du portail de Sant'Alipio (*ca.* 1270). O. Demus, *The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture* (Washington, 1960), 114, fig. 10; P. Toesca et F. Forlati, *Mosaici di San Marco* (Milan, 1957), 26–27.

[79] Par exemple, *Il Menologio*, pl. 121, 186, 354.

[80] Du côté byzantin, cf., par exemple, *ibid.*, pl. 3, 83.

[81] *Ibid.*, pl. 125, 134, 136.

[82] *Liber Pontificalis*, éd. Duchesne, II, 56–58. PL, LII, col. 1085–88. Une fresque, très abîmée et en grande partie perdue, représentait l'événement à Sainte-Cécile de Rome; mieux vaut se reporter au relevé exécuté au XVII[e] siècle et reproduit dans St. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Vienne et Münich, 1964), 31, fig. 29.

répertoire iconographique romain comportait d'ailleurs déjà le schéma du corps transporté, encore découvert dans son sarcophage, à San Sebastianello al Palatino, l'église où étaient installés les moines du Mont-Cassin[83]. La tradition de cette figuration se maintint par la suite au XIII[e] siècle[84]. On ne peut donc retenir ce détail comme un argument décisif en faveur de l'identification de Cyrille plutôt que de Clément, d'autant que la translation de Cyrille, d'après la Légende Italique, fut faite *cum locello marmoreo*.

Il est possible qu'il s'agisse donc de la translation de saint Clément. La scène s'inscrirait avec plus de cohérence à l'intérieur du cycle des fresques conservées. Enfin, la composition de la scène semblerait l'indiquer: en effet, de part et d'autre du pape se tiennent deux personnages qui sont mis en évidence par la composition et que leur position symétrique par rapport au pape qu'ils encadrent désigne comme les deux frères. L'identification du corps transporté comme celui de saint Clément paraît donc la plus probable[85].

La composition de cette scène, de son côté, ne manque pas d'intérêt. Elle témoigne de l'utilisation directe d'un modèle byzantin. Déjà, nous l'avons vu, la représentation du corps du saint évêque s'inspire d'un motif fréquent dans les ménologes. De plus, la mise au point du cortège rappelle le groupe que l'on peut voir sur la miniature du Ménologe de Basile II ou du Ménologe de Moscou représentant l'Invention du chef de saint Jean Baptiste[86]. L'empereur Michel III, flanqué du patriarche Ignace, est suivi d'un grand nombre de clercs et de fidèles. La procession de Saint-Clément reproduit plus précisément le groupe de personnes qui se tient derrière l'empereur sur la miniature du Ménologe de Moscou: même disposition de trois personnages au premier plan, même traitement des personnes du second rang et de la foule qui se déploie derrière eux et d'où surgissent les croix, les crosses et les étendards (fig. 11). Mais, en plus de ce groupe, c'est toute la scène qui, à mon avis, dépend d'un schéma emprunté à un manuscrit byzantin et très probablement à un ménologe. Je pense, précisément, à la miniature qui représente la Translation des reliques de Nicéphore dans le Ménologe de Moscou[87]. Cette translation est la seule à figurer

[83] *Ibid.*, 76, fig. 541.

[84] *Ibid.*, 44, fig. 185 (Saint-Laurent-hors-les-Murs, translation du corps de saint Etienne); 45, fig. 202 (translation du corps de saint Laurent). A Anagni, le corps de l'évêque Magnus est également figuré découvert lors de son transport dans la cathédrale.

[85] C'est l'opinion la plus répandue: Wilpert, *Mosaiken*, II, 537, qui précise qu'un seul des deux frères, Cyrille, porte le nimbe sur la fresque, car au XI[e] siècle Méthode n'était pas encore considéré comme saint. Cf. aussi Ladner, «Die italienische Malerei», 62; R. Van Marle, *La peinture romaine au Moyen Age, son développement du 6ème jusqu'à la fin du 13ème siècle* (Strasbourg, 1921), 138; F. Hermanin, *L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV* (Bologne, 1945), 232; Garrison, *Studies*, II,4, p. 174. Matthiae, *Pittura romana*, II (ci-dessus, note 6), 26, pose la question mais ne se prononce pas sur ce point. Remarquons aussi que les deux personnages symétriques sont représentés en évêques; or Cyrille est mort à Rome, simple prêtre et moine (Meyvaert et Devos, «Trois énigmes», 453) et Méthode n'était pas encore évêque au moment de la translation (*idem*, «Autour de Léon d'Ostie», 211). Il y a donc là une autre erreur historique qui vient s'ajouter à celle qui concerne la participation de Nicolas I à la translation.

[86] Les deux miniatures ont été récemment comparées et rapprochées par Der Nersessian, «Le Ménologe de Moscou» (ci-dessus, note 34), 102.

[87] Tréneff, *Miniatures* (ci-dessus, note 34), fig. 23; Der Nersessian, «Le Ménologe de Moscou», 105. Contrairement au cas le plus répandu, le cortège suit le corps au lieu de le précéder, comme à Saint-Clément.

dans ce manuscrit (fig. 12). Contrairement au cas le plus fréquent pour l'iconographie de la translation d'un saint, le cortège suit le corps, comme à Saint-Clément, au lieu de le précéder. La composition d'ensemble est la même. Elle résulte de la juxtaposition de trois éléments: à gauche, la procession des clercs et, détail caractéristique, la présence en tête du cortège du thuriféraire que l'artiste de Saint-Clément a conservé également en cet endroit malgré le manque de place. Second élément, les reliques portées ici et là par quatre porteurs. Troisième élément, l'église vers laquelle se dirige la procession. Outre la composition d'ensemble, dont on retrouve l'armature dans la fresque, la miniature a fourni également un détail caractéristique qui signe en quelque sorte l'emprunt et confirme le rapprochement: les thuriféraires balancent l'encensoir et portent un coffret à encens d'une forme particulière. Il s'agit d'une boîte rectangulaire au couvercle plat, telle qu'elle était connue dans l'art antique (*acerra*)[88]. Or, en Occident, dès l'époque paléochrétienne, les boîtes à encens ont pris la forme caractéristique de la pyxide, boîte haute et ronde que les thuriféraires portent serrée contre leur poitrine[89]. Sur la fresque de la Messe de Saint-Clément, on peut d'ailleurs voir un diacre porter ainsi une pyxide. Sur la miniature byzantine, le thuriféraire, glissant un doigt sous le couvercle, le maintient ouvert, suivant un geste que l'on observe aussi sur l'ange de l'ambon de Saint-Marc de Venise[90]. De plus, il tient l'*acerra* tendue en avant selon une attitude très caractéristique et que le fresquiste a également respectée.

Je crois donc que l'on peut rapprocher ces deux images. D'autant plus que Sirarpie Der Nersessian a montré que celle de la Translation des reliques de Nicéphore du Ménologe de Moscou représentait une version simplifiée par rapport à un prototype qui comportait, en illustration précise du texte, un groupe important, semblable à celui qui figure dans ce ménologe sur la miniature de l'Invention du chef de saint Jean Baptiste, mené par l'empereur Michel III et le patriarche Méthode venus accueillir les restes de Nicéphore pour les conduire d'abord à Sainte-Sophie puis aux Saints-Apôtres. Il faut donc imaginer comme modèle à la fresque de Saint-Clément une image également dérivée de ce prototype. Sans doute s'agissait-il aussi de la Translation du patriarche Nicéphore car, comme pour celle de Saint-Clément, il y avait un Méthode en tête du cortège et l'identité des noms a pu inciter au choix du modèle.

Il ne s'agit pas, bien sûr, d'une copie littérale mais de l'adaptation d'une image byzantine à une composition occidentale[91]. Des modifications ont donc été apportées au schéma byzantin. La plus importante concerne la représentation de l'église. Alors que les byzantins figuraient plus volontiers l'extérieur des édifices, les occidentaux préfèraient représenter l'église en coupe, montrant

[88] Rohault de Fleury, *La Messe, Etudes Archéologiques*, V (Paris, 1887), 150.

[89] *Ibid.*, 166; *DACL*, V,2, col. 22; J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung* (Münich, 1932), 637.

[90] Demus, *The Church of San Marco*, fig. 102.

[91] Sur le mécanisme de l'adaptation des schémas iconographiques byzantins par les artistes occidentaux, cf. les exemples étudiés par H. Buchthal, «Byzantium and Reichenau», *Byzantine Art—an European Art* (Athènes, 1966), 43–60.

le déroulement du culte. L'image a donc été modifiée par l'insertion d'une représentation de la messe telle que le vocabulaire occidental en offrait maint exemple[92].

En menant l'analyse iconographique de ces quatre scènes, nous n'avons pas oublié notre propos qui était, rappelons-le, de chercher les indices d'une influence cassinésienne. Cette analyse était nécessaire. En effet, nous l'avons vu, le monastère campanien disposait d'une série de textes concernant les deux saints célébrés par les fresques de Saint-Clément. Nous savons que se trouvait au Mont-Cassin le manuscrit de Gaudéric de Velletri, que Léon d'Ostie plagia dans les années 1109–1115 et auquel G. B. De Rossi faisait référence pour expliquer une des particularités de la scène de la Translation: on ne peut cependant rien conclure de cette confrontation entre textes du Mont-Cassin et fresques de Saint-Clément. Le recours au texte du Mont-Cassin, en particulier pour la scène finale de l'histoire de saint Alexis, reste pourtant dans le domaine du possible. Quant au choix des schémas iconographiques, on peut constater à Saint-Clément le même éclectisme qu'au Mont-Cassin. Dans le domaine de la peinture murale et dans celle des manuscrits, on le sait, les artistes cassinésiens utilisaient aussi bien des modèles occidentaux que des modèles byzantins. La présence de manuscrits offerts par les empereurs germaniques est bien attestée[93]. Elle se reflète dans l'iconographie de quelques miniatures réalisées dans le scriptorium du monastère[94]. Mais des manuscrits byzantins y ont circulé aussi, et en particulier des ménologes: la miniature de l'*Ecclesia* dans l'Exultet Vat. lat. 3784, exécuté au Mont-Cassin à la fin du XI[e] siècle, résulte de l'adaptation d'une miniature analogue à celle du martyr des saints de Nicomédie du Ménologe du Vatican[95]. Cette double influence s'est également exercée sur les fresques romaines. A Saint-Clément, la tradition iconographique occidentale, telle qu'on peut la définir à partir d'exemples carolingiens et ottoniens ou italiens comme les Exultets, a guidé la composition de la Messe de saint Clément, tandis

[92] Des inscriptions portées sur le livre ouvert devant le célébrant précisent le moment du culte: *Per omnia saecula saeculorum*, conclusion de la secrète qu'il récite à haute voix dans la position de l'orant. Sur le feuillet en regard: *Pax Domini sit semper vobiscum*. A gauche de l'autel, l'archidiacre élève le calice, les mains voilées de l'*offertorium*. A droite de l'autel se tenaient également deux diacres, maintenant effacés.

Alors que dans la scène de la Messe, saint Clément est situé près de l'autel, ici le célébrant est derrière l'autel: ce schéma iconographique est fréquent. Il en est ainsi sur l'ivoire de Francfort, cf. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.–XI. Jahrhundert* (Berlin, 1914), 62, n° 121, pl. LIII, 121. Egalement sur la miniature du sacramentaire de Fulda, signalée déjà ci-dessus, cf. Richter et Schönfelder, *Sacramentarium Fuldense* (ci-dessus, note 57), pl. 13. Des exemples pris dans l'art monumental pourraient témoigner de la diffusion de ce type: fresque de Chateau-Landon (XII[e] siècle), cf. P. Deschamps et M. Thibout, *La peinture murale en France. Le Haut Moyen Age et l'époque romane* (Paris, 1951), 131, pl. LXIV, 2; sculpture du Dôme de Lucques, cf. Hager, *Die Anfänge* (ci-dessus, note 32), fig. 8. A Rome, même iconographie sur une fresque perdue du cycle de Sainte-Cécile, cf. Waetzoldt, *Die Kopien*, 31, pl. 30.

[93] Bloch, «Monte Cassino» (ci-dessus, note 2), 177 sqq.; Wettstein, *Sant'Angelo in Formis* (ci-dessus, note 4), 7–8 et 119 sqq.

[94] H. Toubert, «Le Bréviaire d'Oderisius (Paris, Bibliothèque Mazarine, MS 364) et les influences byzantines au Mont-Cassin», *MélRome*, 83 (1971), 232 sqq.

[95] P. Baldass, «Disegni della scuola cassinese del tempo di Desiderio», *BA*, 37 (1952), 105, fig. 7, 8.

que les autres fresques furent, dans leur totalité ou seulement pour certains motifs, décalquées d'après les schémas adaptés de manuscrits byzantins. D'une manière plus générale, on note un intérêt égal dans les deux centres pour l'illustration des vies de saints. La composition du Vat. lat. 1202 suffirait à en témoigner pour le Mont-Cassin. Mais il est plus intéressant pour nous de rappeler qu'à la fin du XIe siècle, sous l'abbatiat d'Oderisius, des cycles hagiographiques constituèrent le programme de décors muraux[96]. On peut donc relever ici et là un intérêt semblable pour l'illustration monumentale de la vie des saints et pour le même type de modèles. Cependant, le patrimoine romain en textes et en images pouvait sans doute fournir des éléments suffisants pour le travail des fresquistes. Bien que le recours au Mont-Cassin ait été possible, rien ne peut nous indiquer dans l'iconographie des fresques qu'il ait été indispensable à leur mise au point. Nous devons chercher des indices ailleurs que dans l'iconographie.

Motifs décoratifs

Les éléments décoratifs sont importants dans l'économie d'ensemble de ces fresques et contribuent à lui donner son armature même. Cela s'observe surtout pour l'organisation du décor sur le mur qui porte le Miracle de l'enfant de Chersonèse. La scène elle-même se déroule sous une élégante accolade constituée par les corps flexibles de deux dauphins opposés par la queue et s'appuyant sur des candélabres latéraux. Ce système d'encadrement provient de l'observation directe de décors antiques, tels que celui qui ornait jadis la coupole de Sainte-Constance de Rome, dont les mosaïques ont pu également fournir le modèle de la représentation voisine de la mer de Chersonèse peuplée de poissons variés[97]. Au-dessous, une frise, elle-même élaborée à partir de modèles antiques, souligne la bordure inférieure de la scène[98]. Elle est timbrée d'un *clipeus* contenant le buste de saint Clément, vers lequel se dirigent les membres de la famille de Beno de Rapiza représentés sur le socle[99]. Les trois éléments—socle, frise, scène—sont reliés par un rapport de proportions harmonieux. L'ensemble révèle non seulement l'utilisation de modèles antiques précis pour chacun des motifs décoratifs mais la compréhension générale de leur articulation pour la mise en place de tout le décor d'un mur. La combinaison du socle figuré ou orné,

[96] L'abbé Oderisius, successeur de Didier, fit orner l'église Saint-André *diversis sanctorum historiis pulchra colorum varietate* (O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien* [Berlin, 1938], n° 2294, 487).

[97] Les mosaïques de la coupole de Sainte-Constance de Rome, maintenant perdues mais connues par des aquarelles (cf. H. Stern, «Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome», *DOP*, 12 [1958], 166–91), présentaient également les scènes sous un encadrement en accolade composé du corps de deux dauphins aux terminaisons végétales. D'autres décors antiques, surtout en peinture, sont présentés sous des accolades dessinées par des volutes végétales, ainsi à la Domus Transitoria du Palatin (cf. G. M. A. Hanfmann, *Roman Art, A Modern Survey of the Art of Imperial Rome* [Milan, s.d.], pl. xx).

[98] Pour les modèles paléochrétiens de cette frise, cf. Toubert, «Le renouveau paléochrétien à Rome» (ci-dessus, note 8), p. 104 et fig. 7 à 10.

[99] La représentation des bustes dans des médaillons est fréquente, on le sait, dans l'art antique et paléochrétien. En ce qui concerne Saint-Clément, le modèle de ce portrait du saint pape inscrit dans un *clipeus* peut provenir précisément de la galerie des portraits des papes peints à Saint-Paul-hors-les-Murs, cf. G. B. Ladner, *I ritratti dei Papi nell'antichità e nel Medioevo*, I, *Dalle origini fino alla fine della lotta per le investiture*, MACr, sér. II, IV (Cité du Vatican, 1941), 41, fig. 29.

de la frise et des scènes superposées se retrouve sur les autres panneaux[100]. Le décor du socle peint sous la scène de la Vie d'Alexis est également riche et complexe. Pour le socle, les éléments de base du motif sont des octogones curvilignes reliés par des carrés timbrés d'un fleuron d'acanthe. A l'intérieur des octogones, vases et oiseaux se débattant au milieu de branches garnies de fruits. Des motifs plus menus, rosettes et perles, remplissent les ellipses dans l'intervalle des octogones. Cette combinaison décorative est bien connue dans la mosaïque antique[101]. La frise de palmettes qui court au-dessus de ce socle, bien qu'elle puisse y trouver aussi quelques analogies, est cependant moins typique de cette technique et a pu être relevée sur une peinture murale, sur un vase ou sur une frise sculptée[102].

L'imitation de l'antique à Saint-Clément a donc été, aussi bien pour le relevé de motifs particuliers que pour l'implantation du décor, systématique et bien conduite. On sait que, de son côté, au Mont-Cassin, Didier fit appel, certes, à des artistes byzantins mais qu'il s'attacha aussi à renouer avec la tradition antique et paléochrétienne dans le domaine de l'architecture comme dans celui du décor[103]. L'étude d'un autre motif décoratif de Saint-Clément invite à penser qu'il ne s'agit pas, à Rome et au Mont-Cassin, de deux mouvements parallèles et indépendants de retour à l'antique, mais qu'il y a eu contact entre les deux centres.

Il s'agit d'un motif décoratif peint sous le panneau de la Messe de saint Clément (fig. 13). Il est constitué d'ovales végétalisés qui se pénètrent en déterminant à leur intersection des carrés: au centre de l'ovale un fleuron d'acanthe. Il n'est pas copié directement de l'antique mais il en dérive pourtant[104]. La mosaïque antique avait en effet utilisé des ovales végétalisés incluant rosaces ou corolles, dont un exemple nous est fourni par la mosaïque pariétale du nymphée de Neptune et Amphytrite à Herculanum (fig. 14). Dans le motif antique, on remarque un élément dissymétrique sur lequel insistèrent souvent ses dérivations byzantines et qui fut également respecté sur quelques exemples carolingiens[105]. En Occident, les variations que l'on en connaît établirent une symétrie dans la succession des ovales et dans leur contenu,

[100] Cependant, au motif des dauphins recourbés fut substitué un encadrement plus simple constitué de deux arcs.

[101] Dans le *Répertoire graphique du décor dans la mosaïque antique*, paru dans le *Bulletin de l'Association internationale pour l'étude de la mosaïque antique*, 4e fasc. (mai 1973), le motif est répertorié sous le n° 383 et ainsi décrit: «composition de coussins et d'ellipses (déterminant des octogones curvilignes avec cercle inscrit)». Le motif est surtout connu dans la mosaïque africaine, cf. G. Picard, «Les Thermes du Thiase marin à Acholla», *Antiquités Africaines*, 2 (1968), 95–151, fig. 12, 21, 22, mais il apparaît également en Italie à Loano, Aquilée, Crémone, Rome (Musée des Thermes). Le dessin de base apparaît également à Rome aux Thermes de Caracalla, en *opus sectile* à la Domus Aurea.

[102] Par exemple, sur une mosaïque retrouvée en Suisse, à Avenches, cf. V. Von Gonzenbach, *Die römischen Mosaiken der Schweiz* (Bâle, 1961), pl. 74, 75.

[103] W. Weisbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst* (Einsiedeln et Zürich, 1945), 54ff. et surtout 58; Kitzinger, «The First Mosaic Decoration» (ci-dessus, note 9), 161; *idem*, «The Gregorian Reform and the Visual Arts: a Problem of Method», *Transactions of the Royal Historical Society*, 22 (1972), 87–102 et surtout 95.

[104] Toubert, «Le renouveau paléochrétien», 101–2, fig. 4 à 6, 11.

[105] Par exemple, dans l'Evangéliaire d'Arnaldus (Nancy, Cathédrale, fol. 172b), cf. dans W. Köhler, *Die karolingischen Miniaturen*, I, *Die Schule von Tours* (Berlin, 1930), pl. I, 37,c. Egalement dans le MS Paris, Bibl. Nat., lat. 1, fol. 8a (*ibid.*, pl. I, 79).

déjà à Albenga, par exemple, puis dans les rares variantes du motif que l'on peut relever sur quelques miniatures carolingiennes, comme le MS Paris, Bibl. Nat., lat. 274, fol. 55. Mais le dessin de Saint-Clément ne procède pas d'une tradition suivie du motif: le traitement végétal de la tige, ses bourgeonnements et enroulements souples, ainsi que les motifs inclus dans les ovales, dénotent un contact renouvelé avec les motifs antiques.

On retrouve ce motif typique sur le mur et l'extrados de l'arc d'abside de la cathédrale de Salerne ornés de mosaïques dont Ernst Kitzinger a bien démontré qu'elles étaient dues à l'initiative de l'archevêque Alfanus I, l'ami de Didier du Mont-Cassin, qu'elles devaient être datées entre 1080 et 1085 et qu'elles représentaient l'œuvre d'un atelier du Mont-Cassin (fig. 15)[106]. Elles sont, en fait, le document qui nous permet de juger, au plus près, des caractères des mosaïques exécutées sous Didier. Or, deux motifs analogues à ce point ne peuvent naître dans deux endroits voisins, à deux moments proches, sans qu'il n'y ait eu rapport entre les deux centres. Une pareille ressemblance dans ce domaine ne peut être le fait d'un développement parallèle et naître du hasard. Ce motif permet donc d'affirmer l'existence de relations directes entre le Mont-Cassin et Saint-Clément. On peut évidemment se demander dans quel sens eut lieu l'emprunt du motif, puisque la date des fresques de Saint-Clément, nous l'avons vu, se situe d'une façon floue à la fin du XI[e] siècle. Cependant, rappelons-le, il existe quelque possibilité pour dater les murs et les fresques qu'ils portent après 1084. Surtout, le motif est emprunté à la mosaïque antique. Il paraît logique de penser que son adaptation a d'abord été réalisée par les mosaïstes de Didier, qui l'ont naturellement puisé dans une technique dont ils étaient familiers. Nous avons remarqué que d'autres motifs de Saint-Clément provenaient également du répertoire de la mosaïque antique. Il est probable qu'ils ont été, eux aussi, utilisés d'abord dans les basiliques campaniennes de Didier et d'Alfanus. Les fresquistes de Saint-Clément ont transcrit en peinture des motifs d'abord adaptés de l'antique par des mosaïstes.

LES INSCRIPTIONS

On peut aboutir à la même conclusion concernant l'existence de rapports entre les deux centres, en observant la forme de certaines inscriptions portées sur ces panneaux. Certes, les inscriptions explicatives des scènes sont peintes sur le bandeau inférieur suivant l'usage courant. Mais un soin particulier a présidé à la présentation des autres: panneau rectangulaire de la dédicace de Beno de Rapiza à droite de la scène de l'Enfant de Chersonèse, à l'imitation d'une inscription lapidaire[107]; prière qui se détache en forme de croix sur le

[106] Kitzinger, «The First Mosaic Decoration». En fait il y a une très légère différence entre les deux motifs: à Salerne, les ovales ne se pénètrent pas en déterminant un carré comme à Saint-Clément. Leur intersection est timbrée d'un disque brillant comme on l'observe quelques années plus tard à Castel Sant'Elia (le motif est bien visible au-dessus des prophètes Amos et Jonas). Il s'agit toutefois du même dessin qui a donc connu quelques légères variantes dans son exécution.

[107] + IN NOMINE DNI EGO BENO DE RAPIZA P(ro) AMORE BEATI CLEMENTIS ET REDEMPTIONE ANI(me) MEE PINGERE FECIT (*sic*), cf. Cecchelli, *San Clemente*, 176.

fond pourpre d'un bulbe inscrit sous le médaillon de saint Clément[108]; disposition recherchée des termes de la condamnation prononcée par saint Clément contre ses persécuteurs, dont les lettres dessinent un tracé identique sous chacun des deux arcs figurant le palais de Sisinnius sur le socle au-dessous de la Messe. Les inscriptions les plus instructives pour notre propos sont celles qui identifient quelques personnages: le nom du pape Clément dans la scène de la Messe, celui d'Eufimianus dans celle de la Vie d'Alexis, de la mère dans celle du Miracle de l'enfant de Chersonèse et celui du *puerulus Clemens* sur le socle au-dessous, tous ces noms sont inscrits en forme de croix (fig. 16, 17, 18).

Or l'usage de ce type d'inscription nettement cruciforme, utilisé pour des noms de personnages, est, à ma connaissance, unique dans la peinture murale occidentale. Et le procédé, mis à part des inscriptions qui concernent le Christ ou la Croix, est également rare dans la miniature occidentale[109]. Ceci est étonnant au premier abord si l'on songe à l'intérêt souvent manifesté pour les dispositions en croix, par exemple dans le manuscrit du *De laudibus crucis* de Raban Maur ou encore pour d'autres poèmes consacrés à la croix et dont les mots furent disposés de manière à dessiner une croix sur le champ libre de la page[110].

[108] ME PRECE QUERENTES ESTOTE NOCIVA CAVENTES, *ibid*.

[109] Ainsi les Evangiles de Sainte-Croix de Poitiers, sans doute écrits à Amiens vers 800, montrent, au-dessus du Christ en Majesté les mots ΦωC et ZωH, croisés dans un cadre carré, suivant un modèle byzantin (J. Porcher, «La peinture provinciale [régions occidentales]», *Karl der Grosse*, III, *Karolingische Kunst* [Dusseldorf, 1965], 61, pl. XXVI). D'autre part, les mots IESUS-XPISTUS peuvent se croiser, ainsi, sur la miniature du codex d'Utah, au milieu d'autres inscriptions sur la coupole qui abrite l'évêque officiant (Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei*, 98). Par ailleurs, la forme même de la croix pouvait inciter à croiser des inscriptions. Les exemples en sont nombreux en sculpture et en orfèvrerie à Byzance, et comportent soit les mots ΦωC et ZωH ou des inscriptions plus développées dont on trouvera des exemples dans A. Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix* (Paris, 1965), 90, 100, 190. Il en est de même en Occident, ainsi une croix d'or (encolpion), trouvée à Saint-Laurent-hors-les Murs, de facture romaine, du VI[e] siècle, conservée au Museo Sacro du Vatican (C. Cecchelli, *Vita di Roma*, I,1 [Rome, 1951–52], p. 15 et fig. p. 743). Autre exemple sur une croix de métal fixée par un anneau à la croix byzantine de Sainte-Marie *ad Gradus* de Cologne, où se lit l'inscription en croix VIRGA-AARON, que je remercie J. Vézin de m'avoir signalée (cf. Fr. X. Kraus, *Die christlichen Inschriften der Rheinlande*, II (Friburg-en-Br., 1890–94), 316 et pl. XXVI, 7. A l'imitation de ces exemples d'orfèvrerie, on en relève sur des miniatures: MS Mont-Cassin gr. 431, fol. 78[v] (daté 1011–35), cf. A. Grabar, *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne* (Paris, 1972), 67, fig. 285; sur la croix à double traverse du Christ en croix du Bréviaire d'Oderisius, exécuté au Mont-Cassin entre 1099 et 1105, cf. Toubert, «Le Bréviaire d'Oderisius», 218, fig. 21.

[110] Cf. sur ce point les articles de B. Bischoff, «Ursprung und Geschichte eines Kreuzsegens», *Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte*, II (Stuttgart, 1967), 275–84, surtout 294 sqq.; *idem*, «Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista», *ibid.*, 284–303. Pour les manuscrits du *De laudibus Crucis* de Raban Maur, cf. les relevés exécutés pour mettre en évidence les schémas géométriques des inscriptions, en particulier le schéma de la croix, faits à partir du manuscrit de Vienne par J. Von Schlosser, «Eine Fulder Miniaturhandschrift der K. K. Hofbibliothek. I, Bildergedichte der Antike und des frühen Mittelalters», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 13 (1892) 1–36 et 14, fig. 15; 16, fig. 25; 18, fig. 35. Sur le phénomène plus général de l'utilisation des lettres à des fins décoratives ou figurées dans les manuscrits carolingiens, D. Schaller, «Die karolingischen Figurengedichte des cod. Bern. 212», *Medium aevum vivum, Festschrift für Walther Bulst* (Heidelberg, 1960), 22 sqq. L'usage de disposer des textes entiers en forme de croix s'observe également dans l'art byzantin, que ce soit sur des objets (exemple, la staurothèque de Saint-François de Cortone, cf. Frolow, *Les reliquaires*, fig. 40) ou sur des manuscrits, comme par exemple, le MS Dumbarton Oaks 3, fol. 253[v], cf. S. Der Nersessian, «A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks», *Etudes byzantines et arméniennes* (Louvain, 1973), I, 139–67 et II, fig. 108. Cf. également dans l'art monumental, ainsi le texte qui accompagne le nom et le portrait de l'empereur Alexandre (870–913) à Sainte-Sophie de Constantinople, dans Th. Whittemore, *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul, Third Preliminary Report* (Oxford, 1942), 8; C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, DOS, VIII (Washington, 1962), 46; H. Kähler et C. Mango, *Hagia Sophia* (Londres, 1967), 55.

Quelques frontispices en tête des évangiles comportent la présentation cruciforme du titre[111]; mais rien de tout cela ne correspond à nos inscriptions de Saint-Clément. Les monnaies et les sceaux n'apportent guère que des schémas dérivés des monogrammes diplomatiques. On pourrait trouver quelques exemples proches dans les arts mineurs byzantins, comme l'orfèvrerie[112]. Mais, les seuls exemples absolument identiques se trouvent sur des manuscrits exécutés au Mont-Cassin.

Le premier de ces manuscrits est un manuscrit de la Règle, MS 175, exécuté pendant le séjour des moines à Capoue[113]. Au folio 2v, l'abbé Jean (914–934) est représenté en train d'offrir son livre à saint Benoît, suivant l'iconographie bien connue de la Dédicace (fig. 19). Les deux personnages ont leurs noms inscrits en forme de croix. Comme à Saint-Clément, l'inscription cruciforme intéresse le nom d'un personnage et se dispose sur le champ libre du fond, sans que la disposition cruciforme ait été dictée par un cadre quelconque. Le second manuscrit est un manuscrit des *Moralia* de saint Grégoire (MS 73)[114]. Le donateur est ici l'abbé Théobald (1022–1035), représenté au folio 4v (fig. 20). La croix dessinée est, cette fois, une croix à double traverse. On ne peut s'empêcher de rappeler que Théobald avait rapporté de ses voyages en Orient une staurothèque: peut-être y-a-t-il là une allusion à cette croix[115]. L'abbé Jean, qui fut le premier abbé, après la destruction du monastère en 883, à s'intéresser à l'art et notamment aux manuscrits de luxe, selon le témoignage de Léon d'Ostie, était déjà allé lui-même à Constantinople, envoyé par les princes de Capoue pour solliciter de l'aide contre les sarrasins[116]. En tout cas, sur les fresques et les manuscrits, le procédé est utilisé dans les mêmes conditions. Ceci invite à penser que le fresquiste de Saint-Clément a pu avoir un accès direct ou indirect au scriptorium du Mont-Cassin. Bien qu'il paraisse simple et évident, le motif est si rare qu'il est difficile de penser à une simple coïncidence: l'idée est sans doute venue au peintre soit parce qu'il avait vu les miniatures du Mont-Cassin, soit parce que quelqu'un qui les connaissait lui en avait indiqué le procédé.

Remarques stylistiques

L'étude stylistique des fresques de Saint-Clément a surtout consisté, ces derniers temps, à les comparer avec les autres ensembles peints à Rome et dans le Latium à la fin du XIe siècle, surtout avec ceux de Castel Sant'Elia et

111 Ainsi, en tête de l'évangile de Luc, dans les Evangiles de Corvey (Baltimore, Walters Art Gallery, MS W 751, fol. 93v). Plus nettement, sur le manuscrit byzantin Dionysiou, cod. 38, fol 22r en tête de l'évangile de Matthieu, cf. Pelekanides *et al.*, *The Treasures* (ci-dessus, note 76), 96, fig. 93 (XIIe siècle).

112 Sur la staurothèque de Limbourg/Lahn (Xe siècle), les noms des apôtres dessinent une croix, cf. K. Wessel, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert* (Rechlinghausen, 1967).

113 H. Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei* (Wiesbaden, 1968), 133–36, fig. 177–78 (avec la bibliographie antérieure).

114 *Ibid.*, 102, 126; et *idem*, «Der Codex 73 in M. Cassino und die cassinesiche Kunst vor Desiderius», *ZKunstg*, 25 (1962), 193–212.

115 M. Inguanez, «Monte-Cassino e l'Oriente nel Medioevo», *Atti del IV Congresso Naz. di Studi Romani* (Rome, 1938), I, 1–8. La forme de la croix à double traverse est en effet fréquente pour les staurothèques.

116 Bloch, «Monte Cassino» (ci-dessus, note 2), 170; Belting, *Studien*, 135.

de Tuscania, les plus importants[117]. Certes, l'utilisation d'une même palette de couleurs qui privilégie le jaune et un rouge sombre, celle d'une typologie parfois monotone des visages, d'un même goût pour les fonds architecturaux, et de motifs décoratifs souvent identiques, justifie que l'on relève ces analogies et que l'on parle même d'une école de peinture romaine à cette époque[118]. Cependant, au-delà d'une indéniable unité d'expression, chaque cycle possède ses caractères propres, dus à l'habileté variable des peintres mais surtout à une relative diversité dans leur formation et dans les modèles suivis. Si, à Castel Sant'Elia, on relève l'usage de motifs décoratifs utilisés avec profusion, très voisins et parfois identiques à ceux de Saint-Clément, et quelques traits stylistiques communs souvent notés[119], il y manque, par rapport à Saint-Clément, le traitement de vêtements longs, s'alourdissant jusqu'au sol en un pli courbe et large sur les pieds, emprunté à des modèles byzantins et qui confère aux personnages une élégance et une noblesse un peu solennelles. A Tuscania, dans le transept où sont représentés les scènes de la Vie des saints Pierre et Paul, la mise en place des fresques, dont les panneaux au bord supérieur incurvé sont séparés par des candélabres et vigoureusement bordés de noir de manière à les faire ressortir sur le fond rouge sombre du mur, offre la même saveur d'origine antique que les procédés que nous avons relevés à Saint-Clément. De plus, des points de comparaison précis et stricts existent entre les deux cycles, en particulier en ce qui concerne un type de visage masculin de forme rectangulaire, qui respecte la même largeur aux tempes et au menton et que l'on peut voir, à Tuscania par exemple, dans le groupe de spectateurs à gauche de la Rencontre de Pierre et Paul et à Saint-Clément parmi les fidèles derrière Theodora[120]. De même, le tracé des silhouettes à Tuscania est également élégant et souple, comparable à celui de plusieurs personnages de Saint-Clément, mais cette analogie est due plutôt au talent de dessinateur de

[117] P. Toesca, «Miniature romane dei secoli XI e XII, Bibbie miniate», *RIASA*, 1 (1929), 69–96, rapprochait les fresques de Saint-Clément, non seulement des fresques de Castel Sant'Elia, mais aussi des miniatures de la Bible de Sainte-Cécile et du triptyque de Tivoli; Garrison, *Studies*, III,3–4 (1958), trouve des analogies avec les peintures de la crypte de Tuscania, en comparant précisément le saint debout à gauche de la Madonne et la figure de Théodora, mais aussi avec les fresques du *Sancta Sanctorum*; Matthiae, *Pittura romana*, II, 32, insiste sur les relations avec les fresques du transept de Saint-Pierre de Tuscania; Demus, *La peinture murale* (ci-dessus, note 6), 54, juge que les œuvres les plus étroitement apparentées à l'art du maître principal de Saint-Clément sont les miniatures de la Bible de Sainte-Cécile du Trastevère, qui me paraissent plus proches des fresques de Castel Sant'Elia; Ø. Hjort, «The Frescoes of Castel Sant'Elia. A Problem of Stylistic Attribution», *Hafnia, Copenhagen Papers in History of Art* (1970), 7–33, précise le rapprochement entre le style de Saint-Clément et celui des 3e et 4e maîtres de la Bible de Sainte-Cécile (comparaisons entre la Mère de l'Enfant et les figures de Josua au fol. 66 et Jonas au fol. 185v de la Bible). Pour la Bible elle-même et les problèmes de datation qui s'y rattachent, cf. K. Berg, *Studies in Tuscan Twelfth-Century Illumination* (Oslo, 1968), 15–16, qui la date avant 1097, tandis que E. B. Garrison, dans le compte-rendu qu'il fait de cet ouvrage dans *ArtB*, 52 (1970), 310–13, maintient sa propre datation dans le premier quart du XIIe siècle. Pour une étude comparative du style de Saint-Clément, cf. aussi, I. Toesca, «Opere d'arte del territorio di Tivoli restaurate dalla Soprintendenza alle gallerie», *Atti e memorie della Società tiburtina di storia e d'arte*, 42 (1969), 197–202 et *idem*, «L'antica Madonna di Sant'Angelo in Pescheria a Roma», *Paragone*, 20 (1969), 3–18.

[118] P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, II (Turin, 1927), 920 sqq.; Garrison, *Studies*, II,1; Matthiae, *Pittura romana*, II, 66–78; Demus, *La peinture murale*, 53 sqq.

[119] G. Matthiae, «Gli affreschi di Castel Sant'Elia», *RIASA*, 19 (1961), 181 ff., et *idem*, *Pittura romana*, 35.

[120] Demus, *La peinture murale*, fig. 45.

l'artiste car, à l'intérieur des contours, le système des plis, quoique également d'inspiration byzantine à Tuscania, ne peut se rapprocher de celui qu'utilisent les fresquistes de Saint-Clément. Ces derniers sont donc certes des peintres romains et participent largement à la même culture que celle des autres peintres de la région mais ils s'en distinguent aussi quelque peu pour les types de visages (celui d'Eufimianus par exemple) et le traitement des draperies. Remarquons aussi que nombre des analogies relevées ci-dessus sont probablement dues au fait que les autres fresques, très probablement postérieures à celles de Saint-Clément, s'en sont inspirées précisément pour les traits les plus spectaculaires et les plus faciles à recopier, c'est-à-dire la mise en place du décor et les motifs décoratifs. A Saint-Clément, une fois notée une parenté générale avec les peintures de la région, on est aussitôt frappé par des différences qui, outre leur qualité exceptionnelle, affectent à ces fresques une place à part dans le décor romain.

Je trouve alors des analogies beaucoup plus serrées entre elles et les dessins du Mont-Cassin, que la critique place sous le nom du scribe Léon[121]. Le premier de ces dessins représente la scène de la Dédicace, dans l'Homéliaire MS 99 du Mont-Cassin, daté de 1072, qui nous montre Didier doté du nimbe carré, présentant le moine Jean à saint Benoît en trône, au pied duquel se tient prosterné le scribe, le moine Léon (fig. 21)[122]. L'autre dessin, étroitement apparenté au précédent par le style, se trouve sur un folio (fol. 93^r) ajouté dans le MS de Naples, VIII C 4 (fig. 22). Il figure saint Benoît et les quatre genres de la vie monastique[123]. L'analogie entre les fresques de Saint-Clément et les

[121] Ces analogies avaient déjà été notées par Wilpert, *Mosaiken*, II, 1198–1205, et Ladner, «Die italienische Malerei» (ci-dessus, note 3), 64ff.

[122] E. A. Lowe, *Scriptura Beneventana* (Oxford, 1929), pl. LXVII et pl. LXX, pour qui le MS 99 du Mont-Cassin et le Vat. lat. 1202 sont «companion volumes» par les caractères de la paléographie et des initiales; Bloch, «Montecassino», 201–10.

Le nom de Léon apparaît à deux reprises dans le MS 99: d'abord au fol. 3^v: *anno dominice incarnationis millesimo septuagesimo secundo indictione decima .... Hujus scriptorem libri pie, Christe, Leonem. In Libro vite dignatur, supplice, scrive.* Puis dans les vers qui accompagnent la scène de la Dédicace (fol. 3^r): *Accipe dignanter quod fert, Pater alme Iohannes / Munus et aeterni sibi confer munera regni / Supplicis ac votis pius inde faveto Leonis / est studio cuius opus actum codicis huius.*

La personnalité de Léon pose un des problèmes majeurs de l'histoire du scriptorium du Mont-Cassin. Il apparut comme un scribe remarquable, également responsable du Vat. lat. 1202 et du Cod. 99 aux yeux de Lowe, *Scriptura Beneventana*, pl. LXVII et LXX. Il fut, pour Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale*, 208, le chef des miniaturistes du scriptorium. Il en retrouva la main dans la Dédicace du MS 99 et dans la première série des miniatures du Vat. lat. 1202; ce point de vue est également celui de N. Acocella, *La decorazione pittorica di Montecassino dalle didascalie di Alfano I (sec. XI)* (Salerno, 1966), 83 sqq., dont le c.r. fut donné par C. Bertelli, *StM* (1966), 243–53. On a d'autre part voulu identifier le scribe Léon avec Léon d'Ostie, cf. H. W. Klewitz, «Petrus Diaconus und die montecassineser Klosterchronik des Leo von Ostia», *AUf*, 14 (1936), 422–23. Cette identification a été infirmée par H. Hoffmann, «Studien zur Chronik von Montecassino», *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 29 (1973), 59–162, surtout 128, avec bibliographie antérieure. Enfin, il est des auteurs qui refusent à Léon l'attribution de la miniature de la Dédicace, comme Baldass, «Disegni» (ci-dessus, note 95), 102, qu'il donne à un «Maestro della Dedica»; et Wettstein, *Sant'Angelo in Formis*, 116–17.

[123] Lowe, *Scriptura Beneventana*, pl. LXXVI, date le manuscrit entre 1087 et 1105. L'iconographie des scènes a été d'abord interprétée comme une série de moments de la vie de saint Benoît, cf. Ladner, «Die italienische Malerei», 50, note 35. Wettstein, *op. cit.*, 117. Depuis, les quatre genres de la vie monastique désignés par l'inscription portée sur le dessin *de generibus vel vita monachorum* ont été précisés, à partir de la Règle, comme *primum coenobitarum... secundum genus est anachoritarum.... Tertium... est sarabaitarum... quartum... quod nominatur gyrovagum...*, par Acocella, *La decorazione pittorica*, 96–97.

dessins s'observe d'abord dans le traitement des personnages. On peut comparer, par exemple, les porteurs de la scène de la Translation à Saint-Clément et les moines gyrovagues du folio de Naples. L'identité des attitudes facilite le rapprochement mais n'en constitue pas le facteur déterminant. On relève les mêmes proportions d'ensemble des personnages: tête petite par rapport au corps, épaules menues, taille épaissie. Même manière de construire le vêtement: essentiellement à base de plis en V, parallèles et encastrés le long des jambes, et de longs plis raides qui tombent d'une pièce des épaules au bas du vêtement. De même, si l'on regarde le buste de saint Benoît sur le folio de Naples, on relève un mode de dessin des plis qui est très particulier: on y voit un faisceau de plis partant du haut de l'épaule et barrant le buste en le bridant. Ce schéma de plis se retrouve à Saint-Clément, notamment sur la poitrine des deux diacres et de Beno dans la scène de la Messe. Sur les fresques comme sur les dessins, en particulier celui de la Dédicace, des personnages très légèrement de trois-quarts, sont animés d'un mouvement lent vers la droite qui détermine l'arrangement des plis, dérivé de modèles byzantins. Quelques plis soulignent le genou droit; d'autres sont rectilignes, les uns partagent en deux la silhouette et les autres sont massés sur la droite de la figure pour la caler. On pourrait également relever une même variété dans les types de visages: sur les fresques comme sur les dessins on note le type de visage rectangulaire dont nous avons parlé ci-dessus, ainsi qu'un type de visage au menton lourd et un troisième au menton mince et triangulaire.

Bien sûr, le fait que les fresques soient usées et que le système de lumières soit en grande partie tombé leur confère une linéarité qui facilite le rapprochement avec les dessins. Il reste cependant ici et là, surtout sur les figures de saint Clément et saint Nicolas encadrant le Christ en trône, des rehauts de lumière blanche qui affectent les formes caractéristiques, en peigne, en triangle et en filets divergents à partir d'un point, qui dérivent de la pratique byzantine et qui étaient également bien connus des artistes du Mont-Cassin, en particulier des miniaturistes du Vat. lat. 1202.

L'autre élément caractéristique des fresques de Saint-Clément est constitué par les architectures. Celles-ci inaugurent une série de fonds architecturaux légers, vite en faveur dans la peinture romaine. Elles se caractérisent par des colonnes frêles et sans chapiteaux dont la place est marquée par un épaississement du fût; par des cloisons découpées en arcs surbaissés qui s'encastrent entre les colonnes en créant un espace étroit, dans lequel se massent les personnages. On a souvent noté le caractère antiquisant de ces architectures. Il est vrai, surtout dans la scène de la Messe, que les essais de décrochement des plans par la disposition décalée des colonnes, dont la finesse typique évoque des peintures et stucs antiques, apparaît comme une traduction simplifiée des architectures complexes du troisième style pompéien. Quant à la demeure d'Eufimianus, elle reproduit également des modèles d'édifices antiques en les réduisant à l'essentiel de leur structure. Mais l'on doit aussi relever les greffons d'éléments ottoniens, comme ces coupoles plates et ajourées qui coiffent l'architecture de la scène de la Messe, ou encore les créneaux qui soulignent en

oblique celle de l'église dans la scène de la Translation. Les analogies précises avec des documents antérieurs manquent cependant et, bien que la comparaison ne puisse se faire point par point, là encore, ce sont les deux dessins du Mont-Cassin qui fournissent l'exemple d'architectures où sont utilisés dans le même esprit, à la fois des éléments antiquisants et ottoniens. Il est, de plus, à Saint-Clément, une architecture originale et qui a été voulue telle pour traduire son caractère miraculeux: c'est celle qui abrite l'autel de Saint-Clément, ce temple bâti par la main des anges, dans le Miracle de l'enfant de Chersonèse. Les deux traits qui la caractérisent et qu'il est rare de noter ailleurs sont d'une part la forme du ciborium, d'autre part le fait que celui-ci soit flanqué de deux ailes adventices. Or, nous avons vu plus haut qu'il était possible de trouver les éléments de cette architecture dans le Vat. lat. 1202[124].

Tous ces rapprochements invitent donc à mettre décidément en rapport ces fresques avec le scriptorium du Mont-Cassin. Je ne veux certes pas en conclure que le moine Léon—ou le miniaturiste de la Dédicace du MS 99, si Léon n'en a été que le scribe—est également l'auteur des fresques, ni même que tout l'art des fresquistes s'explique par celui de Léon. Mais je crois que la formation de ces peintres a été marquée en partie par un contact avec les manuscrits et les monuments du Mont-Cassin, et que des éléments de leur manière de faire—pour les motifs décoratifs, le type cruciforme des inscriptions, la compréhension du type des personnages et le traitement des draperies, des détails d'architectures, ainsi que pour le recours à des modèles byzantins qui fournirent des schémas iconographiques et des procédés de composition—leur ont été suggérés par la connaissance de l'art du Mont-Cassin et, plus précisément, car on connaît la variété des courants picturaux en usage alors dans l'abbaye campanienne, par les œuvres du moine Léon et de ses disciples.

Ces rapprochements entre fresquistes de Rome et artistes du Mont-Cassin s'expliquent aisément du point de vue historique, étant donné les contacts incessants à cette époque entre les deux centres. L'histoire fournit de plus des données qui permettent de comprendre les rapports directs entre Saint-Clément et le Mont-Cassin.

Le rôle de Ranerius

A la fin du XIe siècle, le cardinal-prêtre titulaire du titre de Saint-Clément était Ranerius. Grégoire VII avait très tôt apprécié les qualités de ce personnage. Il l'avait nommé cardinal et avait fait de lui un de ses plus proches conseillers. Ranerius devait lui-même devenir pape en 1099 et prendre alors le nom de Pascal II. Le *Liber Pontificalis* énumère avec complaisance le grand nombre d'églises restaurées et consacrées par lui[125]. Incontestablement, il fut un pape bâtisseur. Il apparaît que, bien avant son accession au pontificat, il était déjà animé de ce goût pour l'architecture et le décor.

[124] Cf. ci-dessus, p. 16.
[125] *Liber Pontificalis*, II, 305, et 310, note 65 à 67.

Ranerius était également abbé de Saint-Laurent-hors-les-Murs[126]. Or, dans cette basilique, à la fin du XI[e] siècle, se déroula une campagne de travaux. Dans le portique sud, dont les murs présentent un appareil identique à celui des piliers de renfort construits à Saint-Clément, on a retrouvé des fresques lors de fouilles faites sous Pie IX[127]. Elles sont malheureusement perdues désormais[128]. Mais, lors de leur découverte, on a procédé aux relevés nécessaires, dont G. B. De Rossi a surveillé l'exécution et dont il a contresigné les feuillets[129]. Nous pouvons considérer ces relevés comme des témoins fidèles des fresques (fig. 23 et 24). Outre les épisodes de la vie de saint-Laurent, elles concernent, suivant une inscription, le martyre de sainte Cirilla[130]. Il est intéressant de constater qu'elles sont très proches de celles de Saint-Clément. Les fresques, en fait, du point de vue stylistique, sont celles qui, de toutes les peintures de Rome et de sa région, présentent avec celles de Saint-Clément le plus de similitude.

Faute de pouvoir étudier la pose des couleurs et des lumières, les relevés permettent du moins d'examiner le dessin des personnages. Or, le tracé de ces derniers est ici et là si semblable que l'on peut supposer l'utilisation des mêmes schémas pour les inscrire sur le mur. Ainsi le bourreau tirant la corde dans le Martyre de saint Laurent, se retourne en arrière et plie sur ses genoux comme le bourreau de saint Clément dans la scène de la colonne, tandis que les deux autres soldats dans chacune des scènes portent le même vêtement[131]. Le personnage de sainte Cirilla, qui s'effondre lors de sa décapitation en s'agenouillant au sol, est campé suivant un tracé analogue à celui de la *mulier vidua* se penchant pour relever son enfant dans la scène du Miracle de l'enfant de Chersonèse; la silhouette de la sainte à gauche de la croix, sur la fresque de Saint-Laurent, présente la même attitude ondoyante que Theodora dans la Messe de saint Clément, tandis que leur vêtement à toutes deux se drape d'une façon identique grâce à un pli central mollement relevé; le pallium du personnage derrière la sainte est orné du même motif que les vêtements de Saint-Clément. En plus de ces analogies précises, on observe la même compréhension d'ensemble de la mise en place du décor: il existe le même rapport entre socle, frise et tableau. De plus, frise et socle sont également décorés de motifs relevés d'après des mosaïques antiques et paléochrétiennes. C'est ainsi

[126] A. Muñoz, *La basilica di S. Lorenzo fuori le Mura* (Rome [s.d.]), 62.

[127] Krautheimer, *Corpus basilicarum* (ci-dessus, note 14), II, 141.

[128] Wilpert, *Mosaiken*, II, 66, 966–69.

[129] V. Vespignani, *Piante, alzati, sezioni, particolari con rilievi e progetti di restauro*, Racc. Lanciani, XI, 45, I–III, n. 31689–31787, fol. 27 et 28 (cahier de croquis et de dessins inédit, en dépôt à Rome, Istituto di archeologia e storia dell'arte, Palazzo Venezia); De Rossi, «Del sepolcro di S. Cirillo» (ci-dessus, note 11), 47.

[130] Fol. 27: Saint Laurent désigne les pauvres aux empereurs Dèce et Valérien comme le trésor de l'Eglise — Martyre du saint — Saint Laurent baptisant Romanus (scène postérieure aux précédentes) Fol. 28: Décapitation de sainte Cyrille, fille de l'empereur Dèce — Martyre des saints Irénée et Abbondio jetés dans un puits et décapitation de huit martyrs — Quatre saints debout de part et d'autre d'une croix gemmée et fleurie d'où coulent les Quatre Fleuves du Paradis.

[131] Le personnage marchant en tirant une corde sur son épaule et regardant vers l'arrière est fréquent dans l'iconographie du martyre de saint Laurent. On l'observe à Saint-Vincent-au-Volturne (cf. Belting, *Studien*, fig. 31, 32), à Rome, à Sant'Urbano alla Caffarella (cf. Waetzoldt, *Die Kopien* [ci-dessus, note 82], fig. 587).

que la frise reprend le motif de l'abside de Saint-Cosme-et-Damien[132] tandis que le socle imite un motif composé de cercles sécants contenant des poissons dont la présence confirme bien que le modèle, ici aussi, a été une mosaïque antique.

On est donc conduit à conclure que le même homme, Ranerius, abbé de Saint-Laurent-hors-les-Murs et cardinal-prêtre de Saint-Clément, a commandé des fresques aussi semblables à un même atelier, au même moment. Les fresques hagiographiques de Saint-Clément ont été offertes par des donateurs laïcs dont les inscriptions nous ont transmis les noms. Mais la désignation de l'équipe de peintres chargée du travail et la mise au point de l'ensemble du décor fut faite par Ranerius. Or, ce dernier a certainement connu l'art du Mont-Cassin. Très proche de Grégoire VII, il l'a très probablement suivi au Mont-Cassin puis à Salerne, où il a pu voir les mosaïques commandées par Alfanus. Sans doute aussi, grégorien convaincu, très lié aux Pierleoni, il a dû être de ceux qui, avec Didier devenu Victor III, ont fait à plusieurs reprises le chemin Rome-Mont-Cassin. Il est certain, en tout cas, que, comme nous l'apprend Urbain II lui-même dans une lettre, il représentait les cardinaux-prêtres lors de l'élection du pape à Terracina, tandis qu'Oderisius du Mont-Cassin représentait les cardinaux-diacres[133]. On relève peut-être aussi sa signature au bas d'une lettre d'Urbain II à Salerne en 1098 en même temps que celle d'Alfanus II[134]. Enfin, c'est à lui, devenu Pascal II, que Léon d'Ostie dédia sa *Translatio Sancti Clementis*[135]. Mais ses liens personnels avec les représentants les plus en vue du milieu cassinésien sont bien documentés, dès avant son accession au pontificat. Tout ceci invite à conclure en formulant deux remarques.

Il n'est pas question de généraliser à partir du cas de Saint-Clément et de soutenir que le renouveau de la peinture romaine dans son ensemble à la fin du XI[e] siècle se déploya dans la dépendance de la peinture cassinésienne. Je crois cepandant qu'il convient de reconnaître à l'art du Mont-Cassin une action certes limitée, mais nette, sur la formation des fresquistes de Saint-Clément. L'examen des motifs décoratifs, de la forme des inscriptions, des données stylistiques, apporte autant de points fermes et prouve cette influence. Les observations tirées de l'iconographie viennent s'y joindre comme des témoignages d'un intérêt identique ici et là pour les manuscrits byzantins et en particulier les ménologes. Cette action du Mont-Cassin à Rome a donc été, d'après ce que

[132] Pour le motif de l'abside de Saints-Cosme-et-Damien, cf. G. Matthiae, *SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro* (Rome, 1948), 10, pl. 2, 11.
Outre les fresques, il a été avancé aussi que Ranerius-Pascal II a pu être également responsable d'une restauration partielle de la mosaïque de l'arc triomphal de Saint-Laurent-hors-les-Murs, cf. P. Baldass, «The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Lorenzo fuori le Mura», *GBA*, 49 (1957), 1–18, mais cette hypothèse a été contestée par Matthiae, *Pittura romana*, I, 167 note 8, et par W. Oakeshott, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries* (Londres, 1967), 146.

[133] Klewitz, *Reformpapsttum* (ci-dessus, note 22), 88. K. Ganzer, «Das römische Kardinalkollegium» *Le istituzioni ecclesiastiche della «Societas Christiana» dei secoli XI–XII. Papato, cardinalato ed episcopato*, Atti della quinta Settimana internazionale di studio, Mendola, 26–31 agosto 1971. Miscellanea del Centro di studi medioevali, VII, Università cattolica del Sacro Cuore (Milan, 1974), 166 note 80.

[134] Jaffé, n[o] 5709.

[135] Meyvaert et Devos, «Trois énigmes», 312.

nous pouvons constater à travers les documents qui nous restent, ponctuelle, perceptible pour nous dans les fresques de Saint-Clément et de Saint-Laurent-hors-les-Murs, mais elle a été décisive. Il faut dire ensuite que ces fresques ne sont pas seulement le témoin d'un art de peindre influencé par un des courants picturaux en vigueur au Mont-Cassin. Elles reflètent aussi le choix artistique du cardinal Ranerius, futur Pascal II, qui faisait partie du même groupe d'abbés et de cardinaux réformateurs parmi lesquels on comptait aussi Oderisius du Mont-Cassin et Léon d'Ostie, ainsi que d'autres personnalités remarquables issues de l'abbaye campanienne, comme celle de Jean de Gaëte. Ces fresques apportent donc un témoignage sur l'art voulu alors par ce milieu dynamique qui se créa autour du pape à la fin du XIe siècle avec l'organisation de la Curie romaine dans laquelle, nous le savons, les moines cassinésiens formaient un noyau important et de qualité. Il est tout à fait remarquable que ces hommes qui étaient à la fois des clercs cultivés et des hommes d'action engagés dans la réforme de l'Eglise aient songé à traduire dans des formes artistiques leur idéal politico-religieux. Cet idéal fut exprimé à Saint-Clément. L'iconographie des scènes répondait à la volonté maintes fois formulée par Grégoire VII d'exalter les premiers papes; d'autre part, la forme antiquisante de ces fresques manifestait leur désir de redonner à l'Eglise réformée et rénovée le décor de l'Eglise primitive qui était leur modèle, tandis que l'art de Byzance qu'ils prirent aussi comme guide s'offrait comme un modèle d'art aulique que l'exemple germanique ne pouvait plus fournir. L'existence de ce milieu humain rend vaine la question de savoir d'où—de Rome ou du Mont-Cassin—est venue l'impulsion première vers le goût antiquisant et les formes byzantines. Il est en tout cas intéressant, dans le cas de Saint-Clément, de constater que la mise en œuvre de ce programme artistique s'est faite par l'emprunt de modèles précis au Mont-Cassin. Ce sont les mêmes hommes animés par le même idéal et gagnés au même goût qui firent mettre en chantier la mosaïque de l'église supérieure de Saint-Clément quelques années plus tard. On retrouva alors le Mont-Cassin à Saint-Clément qui apparaît donc, certainement à cause de la personnalité de Ranerius-Pascal II, à la fois comme un lieu privilégié pour les rapports entre Rome et le Mont-Cassin et comme un des premiers exemples de ce mécénat des cardinaux qui allait désormais façonner le visage de la Rome médiévale et moderne.

Centre National de la
Recherche Scientifique, Paris